

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

LES MÉCANISMES DE L'INTERPRÉTATION DANS LA CHANSON POPULAIRE
(D'EXPRESSION FRANCOPHONE) :
PROPOSITION D'UNE MÉTHODE D'ANALYSE

par

JOHANNE MELANÇON , 1961-

I-1653

THÈSE PRÉSENTÉE
pour obtenir
LE DOCTORAT (ÉTUDES FRANÇAISES)

Sherbrooke

Avril 1999

BIBLIOTHÈQUE U.S.

Ce sont les regardeurs qui font les tableaux.

Marcel Duchamp

Résumé

Une chanson, c'est d'abord une mélodie et des paroles (un *texte*) ainsi qu'une musique (harmonie, rythme et intensité). Et une chanson prend tout son sens lorsqu'elle est actualisée, lorsqu'elle accède à une existence sonore. S'ajoutent alors la vocalisation (voix) et l'instrumentation, de même qu'une part de technologie, mais aussi une image (image de marque de l'interprète incluant une performance). Cette chanson s'inscrit alors dans une pratique, *la* chanson, où s'élaborent des discours sur cette/la chanson.

C'est dans ce contexte que nous nous sommes interrogée sur l'interprétation, à la fois exécution et lecture, plus précisément sur ses mécanismes dans la chanson populaire (d'expression française).

Nous proposons ici un modèle tripartite inédit de la chanson qui permet de visualiser les paramètres et les intervenants qui entrent en jeu dans cette pratique, et qui constitue le point d'ancrage de la méthode d'analyse que nous avons mise au point.

Pour montrer comment s'articulent les mécanismes de l'interprétation dans la chanson populaire, nous nous sommes inspirée de travaux de sociologues qui se sont penchés sur la chanson depuis une vingtaine d'années (Authelain, Buxton, Calvet, Giroux, Hennion, Frith, Middleton) ou sur le marché des biens symboliques (Bourdieu), ainsi que de la sémiologie musicale de Jean-Jacques Nattiez. Comme lui, nous avons identifié un processus poïétique, un niveau neutre et un processus esthétique dans la pratique de la chanson, processus qui se dédoublent dans la chanson populaire selon le point d'ancrage de l'analyse : la partition (la trace, constituant un premier «niveau neutre») puis la chanson interprétée (ou résultat musical, qui constitue un second «niveau neutre»).

Nous avons par la suite identifié les différents lieux où entre en jeu l'interprétation : chez les exécutants (musiciens et interprètes) qui actualisent la partition, produisant ainsi la chanson interprétée; dans le processus de production/promotion, où s'élaborent l'image de marque de l'artiste et les discours promotionnels; chez le public où l'interprétation apparaît aussi sous ses deux facettes, c'est-à-dire l'exécution possible par les auditeurs/spectateurs, mais surtout la lecture que propose le discours critique.

Un exemple précis, l'album *D'instinct* (1995) de l'auteur/compositeur/interprète Richard Séguin, nous a permis de mettre à l'épreuve ce modèle ainsi qu'une méthode d'analyse qui permet à la fois de se pencher sur *une* chanson et sur *la* chanson. Dans un premier temps, nous avons analysé une chanson à partir de la partition puis de la chanson interprétée (sous forme de chanson, d'album, de vidéoclip et de spectacle), sans tenir compte des discours que l'on tient sur cette chanson. Dans un deuxième temps, notre attention s'est portée sur *la* chanson, analysant l'objet «chanson» transformé par les discours, puis les discours eux-mêmes. Ces analyses nous ont permis de nous pencher sur l'interprétation, d'abord comme *exécution* (de la partition), et surtout comme *lecture*, puis de schématiser le réseau des discours, promotionnels et critiques, qui circulent entre l'artiste (et sa musique) et l'auditeur/spectateur.

Notre recherche s'intéresse ainsi de façon nouvelle à la chanson populaire et la méthode d'analyse que nous proposons permet de tenir compte de la spécificité de son objet : une approche multidisciplinaire s'imposait pour étudier un phénomène pluridimensionnel comme la chanson. Aussi, les résultats de nos analyses confirment que le modèle et la méthode sont opératoires, mais surtout, ils laissent entrevoir de nombreuses possibilités d'analyses nouvelles d'une/de la chanson,

analyses qui permettraient d'en saisir le caractère stylistique, les qualités esthétiques, etc. et même, il nous semble qu'ils pourraient s'avérer tout aussi opératoires appliqués à d'autres corpus.

Remerciements

Je voudrais ici remercier mon directeur de thèse, M. Robert Giroux.

Au terme de ce parcours, il me revient en tête deux courtes affirmations qu'il faisait dans le cadre d'une réflexion sur «l'étude du phénomène de la chanson populaire » : «Le travail est énorme. Le défi terrifiant.»

Ce petit bout de chemin que j'ai fait «dans les bois de la chanson», pour paraphraser U. Eco, c'est grâce à M. Giroux que je l'ai parcouru. J'ai souvent pensé que le travail était énorme, et ma foi, le défi avait parfois quelque chose de terrifiant. Mais au carrefour des sentiers, il y avait toujours cette oreille attentive, ce lecteur pointilleux. Je garderai un excellent souvenir de nos nombreuses conversations qui ont été ma motivation et mon inspiration.

Également, parents, amis, collègues, ils sont nombreux ceux et celles à qui j'adresse ici mes remerciements : ils se reconnaîtront, j'en suis sûre. Eux aussi se sont retrouvés au carrefour des sentiers; chacun, à sa façon, a contribué à ce projet.

Je voudrais enfin remercier les membres du jury, messieurs Richard Giguère, Christian-Marie Pons et Jacques Julien, pour leurs nombreux commentaires, remarques et suggestions.

Sommaire

Introduction	9
Partie I – Pour une socio-sémiologie de la chanson	27
Chapitre 1 – Les discours théoriques sur la chanson et la tentation de la sémiologie musicale	28
Chapitre 2 – La tripartition dans la pratique de la chanson populaire et modèle détaillé ...	50
Chapitre 3 – L'analyse de l'interprétation	100
Partie II – Application pratique ou exercice d'analyse : Richard Séguin, <i>D'instinct</i> ...	127
Chapitre 4 – Du côté de la création/production. Analyse du niveau neutre (la partition) : «Rester debout» de Richard Séguin	130
Chapitre 5 – Le résultat musical ou une chanson comme discours	149
Chapitre 6 – Passage de la création/production à la réception/perception Les discours sur la chanson à travers la promotion : l'analyse de l'image promotionnelle et de la mise en marché	174
Chapitre 7 – Du côté de la réception / perception L'analyse des discours critiques et le jeu des écrans discursifs	249
Chapitre 8 – Tableaux comparatifs du discours promotionnel et du discours critique	326
Conclusion	353

Introduction

Ce ne sont pas seulement les paroles qui font la chanson, même si on leur adjoint la mélodie et la musique. Il faut aussi l'interprète — et sa voix —, les musiciens, les techniciens même, qui exécutent une partition. Et parce qu'une chanson est un produit culturel, des agents, des attachés de presse, des producteurs, etc. la produisent, la promeuvent, l'expliquent, lui donnent une signification. Ce que fait aussi l'auteur et/ou compositeur et/ou interprète, souvent à travers le journaliste qui l'interview, l'animateur de talk-show, etc. À leur tour, les auditeurs/spectateurs ne se contentent pas d'écouter une chanson, de regarder un vidéoclip, d'assister à un spectacle, ou même de se procurer un album : eux aussi lui accordent une signification, une fonction.

Pour exister, pour devenir peut-être un succès au palmarès ou alors sombrer dans l'oubli, une chanson doit être interprétée, ce qui ne veut pas seulement dire accéder à une existence sonore. Quelques paroles citées dans une anthologie disent finalement peu d'une chanson. Et d'ailleurs, si vous avez déjà *entendu* la chanson dont vous lisez les paroles, vous *ré-actualisez* sa mélodie et ses arrangements, vous *ré-entendez* la voix de l'interprète avec toutes ses inflexions; peut-être même mimez-vous le geste ample de ses bras à la fin de cette phrase qui vous touche. Vous chantonnez, un flot d'images vous accompagne : c'était peut-être la «chanson de l'été», ou encore cette chanson symbolisait pour vous une première rencontre ou une rupture; elle correspondait à vos rêves, à vos espoirs, à une déception, qui sait; elle vous consolait d'une absence, cristallisait une amitié, vous rappelait vos soirées qui s'étiraient avec des amis. L'interprète était votre idole, un modèle à suivre, et il ou elle défendait une cause qui vous tenait à coeur; vous avez assisté à ses spectacles, vous

l'avez écouté expliquer à cet animateur-vedette comment il composait ses chansons; vous avez été curieux de connaître l'opinion de tel critique au sujet de son dernier album... Si vous êtes un peu musicien, vous vous êtes procuré la partition ou encore vous avez tâtonné pour retrouver les accords sur votre guitare; et cette chanson, vous l'avez chantée à votre tour.

Comment analyser une chanson pour arriver à rendre compte de tout cela? La chanson «à texte» ou la chanson «poétique», celle des chansonniers-poètes, a été la première à acquérir ses lettres de noblesses aux yeux des universitaires qui, jusque là, ne s'étaient penchés que sur le folklore ou les musiques ethniques. La littérature y trouvait son compte en l'incluant dans des corpus de poésie et les universitaires trouvaient là, dans ces paroles rimées, la légitimation de l'étude de ces textes au même titre que la poésie.

Une chanson, c'était donc, d'abord et avant tout, un agencement de paroles. Encore aujourd'hui, des maisons d'éditions publient des recueils de chansons (paroles seulement) ou même des anthologies de textes de chansons, allant jusqu'à inclure des paroles de chansons dans des ouvrages scolaires ou des anthologies littéraires. Peut-on vraiment rendre justice à une chanson de cette façon?

Précisons notre pensée; prenons un exemple, celui de la chanson «Amère america» de Luc de Larochellière¹. L'analyse des paroles de cette chanson à portée sociale nous montre une alternance bien traditionnelle de cinq couplets et du refrain, mais dévoile aussi une structure qui exploite efficacement deux procédés : répétition et opposition. C'est ainsi que dès les deux premiers couplets,

1

La chanson est tirée du premier album de Luc de Larochellière aussi intitulé *Amère america* (1988). Pour une analyse détaillée de la chanson et du vidéoclip, on pourra consulter notre article paru dans le collectif *La chanson, carrières et société* chez Triptyque en 1996.

deux figures se superposent avec force : le buveur de café (l'indifférent venant du Nord, du «bon bord de l'Amérique») et le cueilleur de café (le travailleur exploité qui se trouve de «l'autre bord»). Le refrain réunit les deux mondes que les paroles mettent en opposition, répétant «amère america» où il faut lire une dénonciation de l'inégalité entre les deux pôles (et de l'impérialisme américain) dans le rapprochement de l'«amertume» et des «Amériques». La critique sociale ainsi mise en place se développe dans les couplets suivants alors qu'est dénoncée non plus seulement l'indifférence (du Nord) devant l'exploitation du travailleur (du Sud), mais aussi la violence et l'hypocrisie. Le dernier couplet suggère un possible renversement de ce rapport de force (entre le «bon bord» et «l'autre bord»), comme une mise en garde. Nous pourrions ajouter à cette très brève lecture quelques commentaires d'ordre stylistique ou des remarques au sujet de la versification, mais aurions-nous pour autant proposé une analyse qui rende justice à la chanson? qui tente de comprendre son succès? qui montre comment la chanson acquiert un sens, une signification pour un auditeur? Bien sûr que non.

Penchons-nous alors sur la mélodie, puis l'harmonie, le rythme, l'intensité, bref sur la musique qui accompagne ces paroles. Nous constatons, à l'analyse de la partition, que tous ces paramètres concourent à mettre en relief différents moments clés de cette chanson, par exemple en soulignant certaines paroles («Car la balle qui te tue / Vient d' mon bord d'Amérique»). Mais encore. Une chanson est bien peu de chose à l'état virtuel. Écoutons-la. Mélodie, harmonie, rythme, intensité créent une atmosphère, soutiennent l'intérêt de l'auditeur. Ainsi, pour mesurer ce pouvoir de la chanson, il faut parler de son exécution, de son interprétation par des musiciens, un chanteur, des choristes; c'est-à-dire des instruments et des voix qui lui donnent une existence sonore. Bref, il faut aussi tenir compte de la dimension auditive d'une chanson. Car les atmosphères, ce sont les instruments qui les suggèrent; avec la voix, ils guident l'auditeur à travers les paroles, maintiennent

ses sens en alerte, à l'écoute; lui proposent des émotions.

Soyons de notre époque et prêtons notre oeil à cette chanson. Toute la dimension visuelle qu'apporte le vidéoclip suggère aussi une lecture, une interprétation. Mais le clip n'est-il pas une chanson *plus* une lecture, en images, de cette chanson? Dans le cas d'«Amère america», le vidéoclip ne met pas en scène la chanson, il ne présente pas non plus une mise en situation précise, ne raconte pas une histoire. Le concepteur a plutôt retenu certains éléments clés et a exploité leur valeur symbolique, misant davantage sur l'aspect technique de l'image (utilisation du noir et blanc et de la couleur, de photos, d'effets de bricolage, de superposition) que sur un fil narratif pour capter l'attention de l'auditeur/spectateur. Le clip montre aussi une performance, celle de l'interprète qui chante (Luc de Larochellière) et de son guitariste et arrangeur (Marc Pérusse). Les séquences d'images accompagnant les moments purement instrumentaux de la chanson sont plus denses : les contrastes, les éléments choisis (le café, par exemple, ou les images de violence en Amérique du Sud, etc.) viennent appuyer le message porté par les paroles. À coup sûr, le vidéoclip propose une lecture d'«Amère america» plus immédiate que celle que l'on peut faire de la chanson dont il faut écouter les paroles avec attention. Outil promotionnel, mais pas simplement une publicité, le clip influence sans aucun doute la façon de percevoir une chanson. Où en sommes-nous alors dans l'analyse de notre chanson, dans l'interprétation que nous voulons en proposer? Comment arriver à cerner tous les éléments en jeu dans une telle démarche d'analyse?

Par ailleurs, qu'est-ce qui nous indique qu'une chanson doit être lue comme une chanson «sociale» ou une chanson «engagée»? Sans vouloir entrer dans la discussion de cette nuance que proposait Laurent Saulnier², nous croyons que les critères qu'il retenait pour opérer cette distinction

2

Dans une émission de la série *Histoire de chanter* produite par l'équipe de la revue *Chansons d'aujourd'hui* en 1990. Laurent Saulnier est chroniqueur et critique à l'hebdomadaire *Voir*.

sont tout à fait pertinents et éclairants pour notre propos. Saulnier affirmait que dans le cas d'une chanson engagée, il ne s'agissait pas seulement d'une question d'écriture, mais aussi d'une question de lecture, qui incluait la notion de contexte (entourant l'écriture et la lecture, mais aussi l'interprète, sinon la performance). Il mettait ainsi en évidence le fait que plusieurs variables, en dehors de la chanson elle-même, influencent la perception de l'auditeur. Au fond, Saulnier suggérait que si on peut affirmer qu'une chanson est «engagée», c'est parce que l'auditeur la perçoit comme telle, qu'il peut l'interpréter (la lire) comme chanson engagée et non pas simplement parce qu'elle aurait été écrite comme telle ou parce qu'elle contiendrait des éléments clés qui permettraient de la définir ainsi. On voit ici l'importance de ce qui «entoure» une chanson et son exécution : l'interprète, bien sûr, et les musiciens, mais aussi (et peut-être surtout) les discours.

De telles remarques montrent à quel point notre analyse des paroles, de la mélodie (et même du vidéoclip) d'«Amère america» n'en constitue qu'une lecture — qu'une interprétation — partielle.

D'ailleurs, depuis une quinzaine d'années, des chercheurs situent leurs analyses dans une perspective plus large, celle de *la* chanson comme pratique. Ces chercheurs (Calvet, Giroux, Hennion, Buxton et certains chercheurs anglais et américains comme Frith ou Middleton qui se sont surtout intéressés à la musique rock) puisent dans la sémiologie et/ou empruntent à la sociologie leurs outils d'analyse.

Ainsi, dans son ouvrage *Sound effects. Youth, Leisure and the Politics of Rock*³, Simon Frith justifie la pertinence d'une approche sociologique pour le rock — du rock comme terrain d'analyse pour la sociologie — en soulignant, entre autres, la relation privilégiée qui existe entre la musique

3

Publié en 1983, cet ouvrage est une version révisée de la thèse de doctorat de l'auteur publiée sous le titre *Sociology of Rock* en 1978.

populaire (plus particulièrement le rock) et les jeunes. S'interrogeant sur différentes formes musicales, il en souligne divers caractères : entre autres, de la musique «noire» («black music»), il retient l'importance accordée à la performance, à l'émotion, à la voix, au rythme, à l'expérience collective; de la musique folk, il signale l'accent mis sur les paroles et la voix (d'après laquelle on pourrait juger de la sincérité de l'interprète), l'honnêteté et l'engagement, de même que l'authenticité (fidélité à soi). Ce qu'il met ainsi en lumière, c'est l'idée que les critères d'appréciation des différents types de musique sont loin de s'en tenir à la musique elle-même. Tout au cours de son ouvrage, mais sans proposer de modèle précis, Frith se penche donc sur une *pratique* et sur une industrie alors qu'il s'interroge sur la production et la consommation du rock. Et même s'il accorde beaucoup d'importance à l'aspect économique du rock, il conclut que le capital ne peut déterminer la signification du rock. Dans un article publié en 1987⁴, Frith souligne à nouveau l'importance du mythe de l'authenticité, des jeunes et de l'artiste créateur dans la musique populaire. Il propose en fait un point de vue différent pour envisager le lien entre musique et société (suggérant que l'approche sociologique de la musique populaire ne constitue pas une théorie esthétique, mais la rend possible) : au lieu de se demander ce que la musique populaire révèle des gens, il faut plutôt réfléchir à la manière dont elle les construit, soutient-il. En fait, il se demande comment une pièce musicale instaure la notion d'authenticité, essayant de montrer comment une sociologie de la musique populaire, comme base d'une théorie esthétique, permettrait de dépasser la description de fonctions sociales de la musique pour s'interroger plutôt sur les façons dont on lui assigne une valeur.

Par ailleurs, Richard Middleton (1990), dans son ouvrage ambitieux sur l'étude de la musique populaire, se demande pourquoi notre compréhension de cette musique reste si rudimentaire alors

4

«Towards an aesthetics of popular music» dans *Music and Society. The Politics of composition, performance and reception*, p. 133-149.

qu'elle est partout au centre de discussions portant sur la nature de la musique, la culture, la société moderne. Middleton constate que la musicologie traditionnelle continue de boudier la musique populaire à cause de son aspect «rudimentaire» alors que les «cultural studies» la négligent à cause de la nature même de la musique⁵. Réconcilier ces deux pistes d'analyse, c'est ce que nous avons tenté de faire.

Tous ces chercheurs tiennent compte du fait qu'une chanson n'est pas constituée que de paroles. Certains, avec un souci pédagogique, s'affairent à développer une méthode d'analyse qui s'attarde à tous les aspects de la chanson.⁶ Ces approches ne peuvent que nous convaincre que, pour rendre justice à la chanson, phénomène pluridimensionnel, il faut aller plus loin, au-delà des paroles.

Il faut dire que les choses ont bien changé depuis que Louis-Jean Calvet (1981) affirmait :

Comment parler de la chanson : là réside tout le problème. Sans vouloir le moins du monde limiter le plaisir de l'écoute, cette rencontre qui fait que tel individu aime telle chanson, il nous faut nécessairement tenter d'analyser la chanson d'un point de vue théorique, construire les bases d'un discours critique responsable.⁷

En effet, il ne nous est plus possible d'affirmer, plus de quinze ans plus tard, que le discours sur la

5

«Popular music is everywhere. It is at the center of several crucial arguments concerning the nature of music, of culture and of modern society. Yet, despite encouraging developments in recent years, the study of popular music has hardly got under way. Traditional musicology still largely banishes popular music from view because of its «cheapness», while the relatively new field of cultural studies neglects it because of the forbiddingly special character of music.» (R. Middleton, «Preface», *Studying Popular Music*, p. v.)

6

Voir entre autres Jean-Louis Dufays et Alain Maingain, «Lire, écouter, voir la chanson. Propositions pour un parcours d'appropriation en classe de français» dans *Présence francophone*, «La chanson», numéro 48, 1996, pp. 9-55. On pourra aussi consulter J.-L. Dufays, F. Grégoire et A. Maingain. *La chanson*. (Textes pour la classe de français et vade-mecum du professeur de français, 2 volumes et 2 cassettes sonores). Un même souci pédagogique guide l'approche de Gérard Authelain dans *La Chanson dans tous ses états* (1986). De même, on peut signaler l'article de Robert Giroux, «Sémiologie de la chanson» dans *En avant la chanson!* (1993).

7

Louis-Jean Calvet, *Chanson et société*, p. 18.

chanson «la traite à la légère». Calvet intitulait le premier chapitre de son ouvrage «Comment parle-t-on de la chanson»; si la question est toujours pertinente, elle ne se pose plus avec la même urgence, et nous travaillons désormais à affiner des approches ou des méthodes d'analyses que d'autres, après Calvet, ont proposées.

Dans *Chanson et société* (1981), Louis-Jean Calvet critiquait tout d'abord les différents discours sur la chanson qui la limitaient aux paroles. D'entrée de jeu, il soulignait l'importance de la mélodie, et du lien entre les paroles et la mélodie, entre «les mots et les notes» comme le dit si bien le titre de son second chapitre. Il affirmait que «la rencontre entre les mots et les notes, dont nous avons dit qu'elle pouvait être source de conflit, serait productrice de sens ou d'effets de sens, qu'il s'agisse de la mise en valeur de la rime ou du renforcement de l'expression générale des sentiments».⁸ Calvet formulait alors trois hypothèses quant à cette «rencontre entre la musique et la langue que constitue la chanson»:

- 1° «(...) la musique ne va pas contre la langue»;
- 2° «L'effet de sens le plus courant (...) est la mise en valeur de la rime»; et
- 3° «(...) les caractéristiques duratives, rythmiques et mélodiques de la musique jouent parfois un rôle sémantique».⁹

À la suite de ces trois hypothèses, Calvet poursuivait en soulignant la nécessité de passer par

8

Louis-Jean Calvet, *Op. cit.*, p. 27. Avant lui, Redjeb Jordana soulignait que, pour étudier la chanson, il fallait tenir compte du fait qu'une chanson est *chantée* ou n'est plus une chanson». Sa définition de la chanson populaire incluait d'ailleurs le texte, la musique et le public, de même que l'interprète, le support artistico-industriel et le complexe éditeur-disque-radio-pub (Redjeb Jordana. «Boris Vian et la chanson» dans *Musique en jeu*, no 30, mars 1978, p. 91-110.) Plus tard, Paul Zumthor exprimera la même idée lorsqu'il définira la chanson comme étant une «forme-force» qui n'existe qu'en performance («La chanson médiatisée» dans *Études françaises*, vol. 22, numéro 3, hiver 1987, p.15).

9

Ibid., p. 28-32.

l'analyse de la partition pour rendre compte de la chanson¹⁰, ce qui l'amenait aussi à distinguer trois «moments» de la chanson : la chanson *écrite* (la partition), la chanson *chantée* (par l'interprète) et la chanson *reçue* (ou perçue par un auditeur ou un spectateur)¹¹. Cette distinction nous apparaît d'ailleurs fondamentale pour bien tenir compte de tous les aspects que la chanson met en jeu.

À partir de là, Calvet notait que les mots que l'on retient d'une chanson (soit parce qu'ils sont répétés, soit parce qu'ils portent la rime et/ou que certaines syllabes sont soulignées par un jeu des temps forts et/ou de temps plus longs) jouent un rôle dans la constitution de la chanson reçue et qu'il s'agit là d'un moyen de créer des effets sémantiques. À ce stade-ci, nous en sommes encore à l'analyse d'une chanson à partir de sa «matière première», les paroles et la mélodie, mais déjà on s'interroge sur son effet comme «chanson reçue».

Calvet soulignait ensuite l'importance de toute la gestuelle entourant le micro ou l'instrument de musique dont joue l'interprète, des éclairages, etc., de même que l'importance des lieux de la chanson (ou des lieux du spectacle), du direct et du différé, ou encore les techniques d'écriture (harmonisation) et l'esthétique, sans oublier l'importance de la voix dans la chanson chantée, le rapport à l'orchestre et le rôle esthétique mais aussi sémantique de l'orchestration qui signifie avant les mots. Tous ces éléments qui viennent se greffer à l'analyse de la partition relèvent de l'exécution et ajoutent une nouvelle dimension à cette analyse.

Enfin, dans le dernier chapitre, qui a donné son titre à l'ouvrage, Calvet abordait la question de la «fonction-chanteur», de son rapport au public et de son statut de vedette, et il montrait comment les chansons racontent la société (par leurs textes), et à l'inverse, comment la société se raconte dans

10

L.-J. Calvet, *Op. cit.*, p.34.

11

Ibid., p. 32-35.

les chansons (en parlant de l'industrie). Une autre dimension venait ainsi étoffer l'analyse : le discours social.

L.-J. Calvet posait ainsi des assises solides pour tenir un discours critique «responsable» sur la chanson : d'abord, en insistant sur trois moments de ce phénomène (chanson écrite, chanson chantée, chanson reçue); puis, en montrant comment ce phénomène s'inscrit dans une société, comment il est le produit d'une industrie (ce que développera A. Hennion entre autres); enfin, comment il est multidimensionnel, c'est-à-dire qu'il est davantage que des paroles et une mélodie et qu'il faut tenir compte des gestes, de la voix, de l'éclairage, etc.

À l'instar de Calvet, Gérard Authelain définit la chanson comme étant un texte *et* une musique. Son ouvrage, *La chanson dans tous ses états* (1986), veut d'ailleurs montrer «comment la chanson n'est rien moins qu'un savant assemblage d'éléments textuels et d'éléments musicaux»¹². Bien plus, selon Authelain, il s'agit de séduire l'auditeur par «l'habillage» (de la mélodie), ce qui souligne «l'importance de l'orchestration»¹³, l'essentiel étant «la réception de l'oeuvre comme totalité»¹⁴ :

De fait on ne peut pas dire que l'essence d'une chanson soit un texte sur lequel on a inventé une mélodie. N'en déplaise à ceux qui en limitent la présentation et l'appréciation première au poids des mots et à leur agencement, elle est donnée pour

12

Gérard Authelain, *La chanson dans tous ses états*, p.21.

13

G. Authelain explique ainsi : «On sait combien certaines mélodies ont piétiné longtemps avant de trouver l'intro, le riff, le contre-chant qui les ont mises sur orbite. L'arrangeur n'est pas simplement celui qui élabore le paquet-cadeau; c'est celui qui conçoit l'ensemble du produit et sa destinée, qui a même son idée sur le magasin et son ambiance et qui donne envie d'entrer pour faire commerce. À l'écoute d'une chanson (...), nous percevons la musique dans sa totalité et, si l'on veut, par son habillage autant que par sa ligne mélodique. Véhiculée par le concert ou par le disque, elle est un produit fini, présentée à l'audition comme une entité, où la physionomie globale est plus que la somme des éléments entrant en sa composition.» (*Op. cit.*, p.23.)

14

Ibid., p.24.

audition et non pour impression à usage de commentaire littéraire.¹⁵

Authelain accorde de l'importance à l'étude des différents canaux par lesquels on aborde l'oeuvre chantée, c'est-à-dire à la prise en compte du mode de diffusion et du mode de réception de la chanson. Ainsi, il identifie trois grands secteurs (ou «modes de diffusion») : un mode acousmatique (ou la médiation de la radio et du disque), un mode audio-visuel (ou la médiation de la télévision), et un mode scénique (ou la médiation du concert ou du contact direct avec l'interprète).¹⁶

Cette position a des conséquences sur l'analyse qui doit désormais s'attarder à l'exécution, «car il faudrait justement modifier l'outillage d'évaluation pour expliquer comment l'émotion poétique d'une chanson tient autant aux qualités de l'interprète qu'aux mérites d'un texte parfois inexistant.»¹⁷ Authelain accorde une place plus grande à l'orchestration, ouvrant ainsi la porte à une analyse plus approfondie de la réception en tenant compte des modes de diffusion.

Par la suite, il propose des repères à l'auditeur de manière à ce qu'il puisse «apprendre à écouter la chanson», ce qui constitue le point de départ de sa méthode. Il accorde ainsi, comme Calvet, une plus grande place à l'exécution dans l'analyse de la chanson et à sa perception par un auditeur. Par exemple, en ce qui concerne l'orchestration, il suggère de porter attention aux textures instrumentales, au «mode de jeu» (tempo, voix), à la trajectoire musicale (le dessin mélodique, les notes tenues, etc.), de même qu'aux différents «codages instrumentaux», qu'il classe en «codages illustratifs» (identification d'un instrument à des objets, à des situations) et «codages sensitifs» (effet

15

G. Authelain, *Op. Cit.*, p.26.

16

Ibid., p.36. Cette notion de «médiation» est aussi au centre du discours d'A. Hennion.

17

Ibid., p. 31-32. On pourrait même ajouter tout ce que symbolisent l'interprète et/ou la chanson pour l'auditeur/spectateur.

de certaines sonorités), sans oublier les ancrages culturels. De même, il suggère d'être attentif au commencement et à la fin (d'une chanson, d'un spectacle), à la matière instrumentale et à son organisation, aux éléments harmoniques et aux procédés d'accompagnement; au rythme — la chanson consistant à «faire évoluer deux écritures rythmiques (l'une parlée, l'autre mélodique) renvoyant chacune à des principes propres»¹⁸ —, à la mélodie, et bien sûr à la voix, selon des critères de facture (hauteur, voix naturelle ou voix «placée», harmoniques, timbres, respiration, dynamique, attaque) et des critères de réception (reliés au message, à la signification) qui seront à leurs tours évalués par des critères analogiques et des critères techniques, alors que pour Authelain,

il s'agit de reprendre les critères envisagés du côté de la facture et de voir comment est reçue par un auditeur, en fonction de ses conditionnements et de son système de valeurs (c'est-à-dire sa culture), la voix d'un homme ou d'une femme qui, pour leur émission vocale, ont mis en oeuvre les différents paramètres répertoriés¹⁹.

Antoine Hennion (1981), quant à lui, identifie ce qu'il appelle les matières premières de la chanson de variétés, soit la musique, le texte et le chanteur comme «personnage», et il définit la chanson comme étant la «résultante» de ces trois éléments²⁰. Cette position est fondamentale et élargit les possibilités de l'analyse. Redonner à la musique l'importance qui est la sienne au sein de la chanson²¹ — ce que proposaient déjà Calvet et Authelain —, mais plus encore, cerner toute

18

G. Authelain, *Op. cit.*, p.37.

19

Ibid., p.165.

20

Antoine Hennion, *Les Professionnels du disque. Une sociologie des variétés*, p.25.

21

«La chanson n'est rien avant d'être «arrangée», et, beaucoup plus qu'au niveau de la composition stricto sensu, c'est à l'orchestration, à l'enregistrement et au mixage qu'elle se crée.» (*Ibid.*, p.23.)

l'importance du chanteur (de l'interprète) et de son image²², c'est briser le mythe de la chanson à texte comme seule «digne» d'être analysée à travers ses paroles seulement, et surtout, c'est se donner un chantier d'analyse des plus intéressants où pourront s'intégrer les discours que l'on tient sur cette chanson désormais envisagée comme pratique.

Pour étoffer l'analyse de la chanson elle-même, Hennion énumère les «techniques de la chanson» : la forme musicale (ou la construction de la chanson avec l'introduction, l'alternance couplets-refrain, la progression des couplets et la conclusion), l'écriture musicale (la mélodie, la «base», l'«habillage» orchestral), l'écriture du texte (la trame, les mots, le style, la prosodie), mais aussi la construction du personnage (une voix, une image, une histoire). Tous ces éléments sont au coeur même de la chanson de variétés et, selon Hennion, le succès de leur agencement fera le succès de la chanson. Ainsi, «le personnage, c'est, souvent à d'infimes nuances près, sans lesquelles quelque chose sonne faux, la projection commune de la réalité du chanteur et de celle du public sur l'écran des variétés.»²³ Ici s'ajoutent de nouveaux éléments : la notion d'«écran» (sur laquelle nous reviendrons) ainsi que le public (et l'interaction avec le public) ou, de façon plus générale, la réception («consommation» devrait-on dire, dans la perspective d'une industrie) de la chanson. Ce qui souligne l'importance de la distinction entre *la* chanson comme pratique et *une* chanson comme produit de cette pratique.

22

«Le chanteur de variétés n'est pas un instrumentiste défini par une technique vocale, un musicien-interprète au service d'une oeuvre. Il fait lui-même partie intégrante de la chanson qu'il chante, au titre de son «personnage». La construction et la publicité de ce personnage ne sont nullement un simple travail de promotion situé en aval de la création artistique; au contraire, ce travail est un élément central de la chanson, laquelle ne se conçoit que dans la crédibilité de l'association entre son texte, sa musique et le chanteur.» (A. Hennion, *Op. cit.*, p.24.) En fait, Hennion pose ici l'image de marque de l'interprète comme élément constitutif de la chanson au même titre que les paroles, la mélodie ou la musique.

23

Ibid., p. 49.

Il devient désormais évident que l'analyse d'une chanson ne peut se limiter aux paroles et à la mélodie; une chanson est aussi en partie constituée par l'image de l'artiste qui la communique, qui l'interprète, et par les discours que l'on tient sur elle. Il faut donc se pencher non seulement sur *une* chanson et sur *la* chanson, mais également sur son *interprétation*, c'est-à-dire non seulement son exécution, mais aussi la lecture que l'on peut en faire.

Ajoutons que notre recherche n'a pas que des théoriciens comme point de départ. Et en fait, c'est peut-être davantage une pratique personnelle de la musique (tant populaire que «classique»), l'expérience non pas seulement d'une écoute, mais aussi d'une exécution, d'une *interprétation*, qui nous a menée à approfondir notre réflexion sur la chanson populaire. Par le fait même, notre rapport à la musique était peut-être plus «actif». C'est aussi l'expérience de l'enseignement qui nous a amenée à développer un cadre théorique pour parler de façon satisfaisante de *la* chanson.

Notre approche veut respecter l'aspect multidimensionnel de la chanson. Pour mieux cerner son phénomène, sa pratique, elle se fait multidisciplinaire : elle puise chez les sémiologues et chez les sociologues, intégrant les deux approches; cette socio-sémiologie de la chanson reste concrète, s'appuyant sur un exemple précis, lequel permet de mettre en lumière les liens, les rapports de forces entre une chanson, ceux qui la font, ceux qui la promeuvent, ceux qui en parlent et ceux qui l'écoutent.

Ce souci de respecter la nature pluridimensionnelle de notre objet de recherche a bien sûr eu des conséquences sur la constitution de notre corpus. À la transcription des paroles et à la partition publiée se sont ajoutés non seulement le disque audio-numérique et le vidéoclip, mais aussi l'expérience du lancement, le spectacle, sans compter une masse de documents écrits, sonores et/ou visuels provenant de sources diverses telles des revues et des journaux, la télévision, les dossiers de presse et la désormais (presque) incontournable autoroute électronique.

Nous venons de voir quelques définitions et/ou les méthodes d'analyse que proposent des théoriciens. Ces différentes études privilégient surtout une approche sociologique. La première partie de ce travail veut proposer une socio-sémiologie de la chanson en constituant un modèle qui tient compte de *la* chanson comme pratique et d'*une* chanson comme objet. Dans la foulée de cette distinction, et dans le sillage de Pierre Bourdieu, ce modèle accordera beaucoup d'importance aux discours sur une/la chanson. Nous avons aussi voulu explorer ce que d'autres approches avaient à proposer. Nous nous sommes donc intéressée à la musicologie (après tout, une chanson, c'est *aussi* de la musique), plus précisément à la sémiologie musicale de Jean-Jacques Nattiez (1987 et 1988). Posant la chanson comme forme symbolique, nous présentons d'abord la tripartition de Molino revue par Nattiez : processus poïétique, niveau neutre, processus esthétique.

Le second chapitre met en place ce modèle détaillé de la chanson populaire à partir du cadre théorique que propose la sémiologie musicale de J.-J. Nattiez. Nous évaluons d'abord le statut de la partition et les frontières des processus poïétique et esthétique. Après avoir défini ces processus et ce qu'il faut entendre par «niveau neutre» dans la chanson populaire, nous proposons un modèle détaillé incluant tous les paramètres et les intervenants. C'est ce modèle de la pratique de la chanson, schématisé, qui clôt le second chapitre.

Au centre de notre problématique : *l'interprétation*. Comment s'articulent les mécanismes de *l'interprétation* dans la chanson populaire (d'expression française)? Ou encore, comment rendre compte de la ou des stratégies d'interprétation, en respectant l'aspect dynamique de ce processus? C'est la question à laquelle cette recherche tente de répondre; question qui, bien sûr, implique des questions préalables : qu'est-ce qu'une interprétation? où et comment se manifeste cette activité qu'est *l'interprétation* dans la chanson populaire? Le troisième chapitre s'y attarde en définissant la notion d'interprétation, à la fois exécution et lecture, et en précisant sa place dans le modèle de la chanson

populaire que nous avons constitué. Ce chapitre établit les balises de la méthode d'analyse qui est développée à même l'exemple, dans la seconde partie; il est le pivot qui articule le passage, du modèle et de la réflexion sur la chanson comme pratique et comme produit culturel, à la schématisation des mécanismes en jeu dans le processus qui permet de l'interpréter. Nous tenons compte non seulement de l'exécution, mais aussi de la lecture, des discours que l'on tient sur une/la chanson.

Dans la seconde partie, notre démarche se concrétise dans l'application à un exemple précis, l'album *D'instinct* de Richard Séguin. Pourquoi Séguin? Tout d'abord, il s'agit d'un «artiste important» (comme l'a noté le journaliste A. Brunet), représentatif de la chanson populaire (québécoise); c'est aussi un auteur-compositeur-interprète reconnu pour la qualité des paroles de ses chansons et ses talents de mélodistes : ces éléments nous ont semblé garants d'un corpus substantiel et significatif pour l'analyse. Et pourquoi *D'instinct*? L'album a paru au moment où nous avons entrepris nos analyses détaillées (automne 1995) : nous avons ainsi pu suivre la «vie» de l'album à partir du lancement (auquel nous avons assisté) jusqu'à la fin de la tournée, glanant dans les journaux ou les revues des entrevues et articles au sujet de l'auteur-compositeur-interprète, restant à l'affût des différentes émissions de télévision à son sujet (talk-shows, spectacles en différé ou émissions spéciales). Nous avons ainsi pu évaluer la circulation des différents produits culturels (chanson, disque, vidéoclip, spectacle) et discours sur ces produits à la fois en tant qu'auditeur/spectateur, critique et chercheur. Il a parfois été difficile de travailler avec un corpus «mouvant», en constante évolution, mais le jeu en valait la chandelle : notre modèle n'a cessé d'évoluer, de gagner en souplesse. Dans la perspective que nous donnions à notre projet de recherche, cette «mouvance» n'était-elle d'ailleurs pas inévitable, la notion d'interprétation ayant elle-même un caractère dynamique?

Ainsi, l'analyse détaillée de la chanson «Rester debout» est l'objet du quatrième chapitre. Cette analyse s'appuie non seulement sur les paroles de la chanson, mais aussi sur la partition, incluant la mélodie, l'harmonisation, le rythme et l'intensité. L'analyse de l'interprétation comme exécution, à partir du disque audionumérique, permet la transition au chapitre suivant, lequel s'intéresse au résultat musical, à la chanson interprétée sous toutes ses formes : à l'album *D'instinct*, aux vidéoclips tirés de cet album («Rester debout» et «En cherchant son étoile») ainsi qu'au spectacle.

Dans le passage de la création/production à la réception/perception, le sixième chapitre entreprend l'analyse détaillée des discours sur la chanson à travers la promotion, c'est-à-dire l'analyse de l'image promotionnelle et de la mise en marché, incluant la pochette et le livret de l'album, les photographies et affiches, le lancement, le premier communiqué, le choix des extraits pour la diffusion à la radio et les communiqués qui les accompagnent, les apparitions publiques, le vidéoclip comme outil promotionnel, l'émission spéciale, l'autoroute électronique.

L'avant-dernier chapitre s'attarde aux discours critiques et au jeu des écrans discursifs, du côté de la réception/perception, qu'ils portent sur la chanson dans son processus de création/production — c'est-à-dire le travail de création, le travail en studio et l'interprétation (exécution) — ou sur le résultat musical ou les écrans de la réception/perception, soit les différentes chansons de l'album de Séguin, les vidéoclips ou le spectacle.

Un dernier chapitre schématise le résultat de ces analyses et propose des tableaux comparatifs du discours promotionnel et du discours critique dans la presse écrite et la presse électronique. Nous avons cherché à décrire et à comprendre le réseau complexe de ces discours, leur intrication, leur rôle de médiateur ou d'intermédiaire entre l'auditeur/spectateur et l'artiste (et sa musique), leur importance dans la constitution d'une chanson et de la chanson populaire. Au terme de ce parcours, des schémas montrent le jeu des écrans discursifs dans le processus d'interprétation de la chanson populaire.

Pour permettre à notre lecteur de bien suivre les différentes analyses que nous proposons, nous avons également inclus plusieurs annexes (paroles de chansons, partition, photocopies couleurs de la pochette de l'album, communiqués, publicités, site de l'autoroute électronique).

Le parcours a été long, mais il a permis de montrer qu'une socio-sémiologie de la chanson pouvait rendre justice à une chanson, tenter de comprendre son succès, montrer comment elle acquerrait une signification pour un auditeur.

PARTIE I — POUR UNE SOCIO-SÉMIOLOGIE DE LA CHANSON

Devant un objet aussi complexe et hautement symbolique qu'une chanson populaire, une des avenues les plus prometteuses pour l'analyse semble certes la sémiologie, science des signes. Du moins pour analyser l'objet lui-même.

Une approche sémiologique nous permet donc de découper l'objet de l'analyse, mais aussi de préciser «ce qui revient au producteur, au message et au récepteur».²⁴

Manifestation d'une culture populaire, la chanson a aussi intéressé des sociologues. Leur réflexion redonne vie à un objet. Élargissant la perspective sémiologique, la visée sociologique l'enrichit. Combinant ces deux approches d'analyse, nous proposons ici une socio-sémiologie de la chanson.

Cette première partie, plus théorique, veut témoigner de notre parcours, de la lecture des théoriciens à la constitution d'un modèle opératoire pour l'analyse d'une/de la chanson.

Nous tentons d'abord de concilier une approche sociologique et une approche sémiologique de la chanson, faisant une grande place à la sémiologie musicale de Jean-Jacques Nattiez (chapitre 1). Nous en arrivons ensuite à proposer un modèle détaillé de la pratique de la chanson populaire illustrant les différents processus, de même que les différents paramètres et les intervenants qui font une/la chanson. Enfin, nous définissons l'interprétation, en précisons la place dans le modèle que nous avons élaboré et nous nous demandons comment en faire l'analyse (chapitre 3).

Chapitre 1 — Approche sociologique de la chanson et la tentation de la sémiologie musicale

Dans ce premier chapitre, nous insisterons sur la nécessité de distinguer *la* chanson (comme pratique ou phénomène social) d'*une* chanson (comme objet isolé), cette distinction s'imposant dans une perspective sociologique. Ces prises de positions différentes ont évidemment des répercussions sur la façon d'analyser une/la chanson (1.1). Aussi, en élargissant la perspective, on devra admettre l'importance de l'analyse des discours portant sur une/la chanson (1.2). Nous ferons ensuite une incursion du côté de la sémiologie musicale, posant la chanson comme forme symbolique (1.3) et nous attardant à la tripartition de Molino ainsi qu'aux travaux de Jean-Jacques Nattiez (1.4).

1.1 *La* chanson comme pratique et *une* chanson comme produit

Dans *Les Professionnels du disque* (1981), Antoine Hennion a souligné l'importance de l'industrie de la chanson comme pratique (et comme industrie), ciblant et définissant les divers paramètres et les divers agents qui sont à l'oeuvre dans la création d'une chanson. Le sous-titre de son ouvrage («Une sociologie des variétés») précise à la fois l'approche — sociologique — et l'objet — les variétés —, c'est-à-dire la chanson populaire. Le milieu des variétés, c'est un milieu professionnel dont le travail s'avère une «quête permanente et organisée de ce qui fait sens pour le public.»²⁵ Ainsi, Hennion a insisté sur la place qu'occupent les arrangements, etc. dans la chanson populaire, celle de la voix et de l'image du chanteur, mais aussi celle de son public, bref de tout l'aspect symbolique qu'exploite cette industrie, car, précise Hennion, ce sens, les professionnels le

25

Antoine Hennion, *Op. cit.*, p. 13. L'auteur souligne.

trouvent

à travers les catégories instables qui portent l'imaginaire du public, ses désirs muets, ses passions refoulées — catégories *socio-sentimentales*, a-t-on envie de dire. Il s'agit de mots clés, de sons et d'images, d'attitudes, de gestes, de signaux, d'autant plus fragiles à relever qu'ils échappent aux langages dominants, et que, surchargés de social, ils sont intraduisibles, inséparables du contexte dans lequel un groupe leur attache une signification particulière. Ces catégories infra-linguistiques sont à la fois liées (incapables de s'autonomiser, de conserver du sens hors de leur contexte social) et éphémères (dès que le langage s'en empare, elles lui cèdent le terrain pour aller se reconstituer ailleurs). L'argot, l'habillement, la coiffure, la moto, et bien sûr, de façon privilégiée, la musique, elle qui ne «veut» rien dire, sont les supports qui expriment ce que ne peut dire la rationalité du discours articulé — qui est toujours discours des autres.

Ces significations ne se fabriquent pas, ne se décodent même pas. Pour être capables de les renvoyer au public, les professionnels du disque doivent les sentir par sympathie, les faire vibrer par résonance.²⁶

Du même coup, Hennion montre la complexité et la subjectivité de la lecture — de l'interprétation — qui sera faite d'une ou de la chanson, mais surtout l'importance du contexte et des éléments en jeu pour effectuer cette lecture, puisque «leurs productions mêlent toutes sortes de sources sociales, complexes et changeantes.»²⁷

Cependant, s'il suggère l'importance de ce pôle de la «communication», Hennion s'intéresse davantage à la création et à la production d'une chanson, analysant le travail du directeur artistique et de ceux qu'il appelle les «professionnels de la chanson», soit le compositeur, le parolier, l'arrangeur et l'ingénieur du son, nous fournissant même la transcription des discussions lors d'une session d'enregistrement.

26

A. Hennion, *Op. cit.*, p. 13-14. D'autres ont tenté de les analyser (ou du moins de suggérer des pistes) : voir entre autres Dufays, Grégoire et Maingain qui distinguent cinq aspects de la chanson : objet à éditer; à fabriquer et à vendre; à diffuser; objet de discours public; et finalement, porte-drapeau des valeurs d'une culture (dans *La chanson* (vade-mecum du professeur de français), p. 15-16.

27

Ibid., p.21.

Pour analyser la/une chanson, nous avons choisi de partir de là, intégrant ces données de base à notre modèle, et faisant nôtre l'hypothèse qui conclut son ouvrage, à savoir que «les objets ne sont porteurs de sens qu'en vertu du consensus social qui le leur accorde provisoirement à la suite d'un va-et-vient entre les demandes mouvantes et hétérogènes des acteurs musicaux : artistes, producteurs, critiques, public...»²⁸. L'analyse des différents discours critiques portés sur la chanson, menée en parallèle avec celle des discours émanant de la mise en marché, nous permettra, il nous semble, de vérifier cette hypothèse.

Au centre des discours les plus productifs sur la chanson populaire, apparaît donc ce principe : la nécessité de considérer la chanson à la fois comme pratique esthétique et pratique sociale, mais aussi, pour tenir compte de toute sa complexité, la nécessité de distinguer la chanson comme *produit* (*une* chanson) et comme *pratique* (*la* chanson) qui la rend possible²⁹. Robert Giroux³⁰ propose d'ailleurs un tableau qui veut «départage(r) les objets d'étude et les discours disciplinaires leur correspondant.»³¹ Ainsi, lorsque la chanson est envisagée comme produit, on parlera du discours de

28

A. Hennion, *Op. cit.*, p. 202-3.

29

Voir entre autres R. Giroux, «Introduction» dans *La chanson prend ses airs*, p. 9-24.

30

Principalement dans l'article «De la méthodologie dans l'étude de la chanson populaire» paru dans *La chanson en question(s)* [Montréal, Triptyque, 1985, p. 27-54] (article repris dans *La chanson prend ses airs* [Montréal, Triptyque, 1993, p. 159-182]); dans «Le discours critique porté sur la chanson populaire d'expression française en 1985» dans *La chanson dans tous ses états* [Montréal, Triptyque, 1987, p. 11-44]; dans «Compte rendu du Colloque de recherche sur la chanson française (novembre 1983, Sainte-Baume)» dans *Les Aires de la chanson québécoise* [Montréal, Triptyque, 1984, p. 17-39] (repris dans *La chanson prend ses airs* [Montréal, Triptyque, 1993, p. 25-42]); dans «Sémiologie de la chanson» paru dans *En avant la chanson!* [Montréal, Triptyque, 1993, p. 17-29], de même que l'«Introduction» dans *La chanson en question(s)* [Montréal, Triptyque, 1985, p. 11-24] et repris dans *La chanson prend ses airs* [Montréal, Triptyque, 1993, pp. 9-24].

31

R. Giroux, «Introduction» dans *La chanson prend ses airs*, p. 15. Le tableau se trouve à la p. 16.

la chanson (de ce qui la caractérise) et son analyse sera structurale ou sémiotique, s'attardant aux paroles, à la musique, etc., alors que si la chanson est envisagée dans sa pratique, on parlera de discours sur (ou à propos de) la chanson et l'analyse pourra être structurale mais sociologique, etc. Plus important encore, il soutient que «l'étanchéité entre les deux approches, correspondant à deux dimensions complémentaires du phénomène de la chanson, l'étanchéité est loin d'être absolue, et c'est ce qui manifeste le mieux la complexité de la chanson populaire.» Ce à quoi il ajoute un peu plus loin, en guise de conclusion :

l'étude du phénomène de la chanson populaire doit être perçue comme une totalité où s'articulent plusieurs systèmes de signes. Elle doit intégrer l'étude des mécanismes de fonctionnement de son champ de production, de reproduction et de circulation; a) comme structure : typologie des «textes» musicaux, de la performance vocale et scénique, etc., et b) comme procès : configurations idéologiques, position des intervenants, lois du marché, etc. Le travail est énorme. Le défi terrifiant.»³²

La méthodologie que propose R. Giroux s'articule à partir d'un tableau sémio-sociologique qui prend la forme d'un organigramme séquentiel. Ce tableau s'inspire en partie d'un schéma de F. Arcand³³ qui

imagine une séquence qui va de l'artiste au public, avec toutes les étapes de transformation que la chaîne de montage fait subir au produit qu'est une chanson. Ces transformations présupposent l'existence de supports matériels diversifiés (la partition imprimée, le disque, la radio, le spectacle, etc.) et l'intervention d'agents spécialisés correspondants (l'éditeur, le producteur, le distributeur, etc.).³⁴

³²

R. Giroux, *Op. cit.*, p.17 et 18.

³³

François Arcand. *Guide du spectacle et du disque*. Ministère des Affaires culturelles, 1978. Ce tableau est reproduit dans R. Giroux, «De la méthodologie...» dans *La chanson en question(s)*, p. 32.

³⁴

R. Giroux, *Op. cit.*, p.31 (repris dans *La chanson prend ses airs*, p. 162).

L'organigramme séquentiel que propose Giroux s'inspire également des travaux de Pierre Bourdieu et «se veut résolument sociologique»³⁵. Et parce que la chanson est «une *pratique sociale*, analysable selon un modèle systémique dans lequel s'auto-définissent des objets, des intervenants, des valeurs normatives (discursives), des appareils institutionnels, divers types de consommateurs, etc.»³⁶, cet organigramme séquentiel s'élabore à partir des cinq éléments constitutifs d'un champ de production (selon Bourdieu³⁷), soit : les objets (et leurs divers supports matériels), les agents ou intervenants, les énoncés organisés, les lieux de production et les consommateurs. S'ajoutent à ces cinq éléments diverses remarques concernant les conditions de la constitution d'un champ de production, les modes de fonctionnement du champ (interrelations entre les éléments constitutifs, reconnaissance de deux sphères distinctes, facteurs internes ou externes) ainsi que les relations avec d'autres champs de production. Retenons cette remarque, concernant les conditions de la constitution d'un champ de production, qui distingue la sphère de production restreinte (valeur symbolique) et la sphère de production large (valeur économique), en ajoutant que les frontières entre les deux sphères sont poreuses³⁸.

35

R. Giroux, *Op. Cit.*, p.28. On retrouve l'organigramme en question à la page 34; aux pages suivantes, il est détaillé en «tableaux structurels», lesquels sont commentés et expliqués (p.36-51).

36

Ibid., p.30.

37

R. Giroux mentionne les titres suivants de P. Bourdieu : «Le marché des biens symboliques», «La production de la croyance», *La Distinction*, *Questions de sociologie*.

38

Pour Bourdieu, les biens symboliques sont des «réalités à double face, marchandises et significations, dont la valeur proprement symbolique et la valeur marchande restent relativement indépendantes.» (Pierre Bourdieu, *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, p. 201.) On peut ajouter que la notion de «champ de production» (restreint ou large) avec celle de «l'espace des auteurs et l'espace des consommateurs (et des critiques)» permet de bien saisir la dynamique de la chanson et fournit des éléments de bases pour concevoir un schéma opératoire permettant de montrer et d'expliquer le fonctionnement de cette pratique (voir le schéma de R. Giroux).

Si la valeur d'une chanson populaire ne tient pas à ses qualités intrinsèques d'objet, mais à sa consommation, comme le souligne Hennion, tout nous porte à croire qu'une chanson, dans la pratique, tire sa valeur (au sein de cette pratique) des discours que l'on tient sur elle et sur son auteur et/ou compositeur et/ou interprète, de même que sur les différents intervenants ou agents qui la produisent et la mettent en circulation.

Ainsi donc, avec la chanson comme pratique, on se retrouve dans une dynamique relevant de la société de consommation où cependant la valeur de l'objet n'est pas seulement économique.

Avec son étude du star-système dans la société de consommation, David Buxton³⁹ offre un excellent exemple de discours qui ancre la chanson (et dans ce cas-ci, un style particulier de chanson populaire qu'est le rock) comme pratique dans le social, mais aussi comme produit dans une société de consommation. Par exemple, il introduit la notion de «processus d'absorption», ou comment un produit acquiert une valeur d'usage accrue.

Ce processus d'absorption, une des stratégies majeures du capitalisme du XXe siècle par la publicité et, indirectement, les médias de masse, tente de faire advenir la marchandise à un public de masse en la surdéterminant de valeur symbolique. Cela prend une importance capitale avec l'avènement de la production de masse et l'expansion des biens de consommation.⁴⁰

Buxton rappelle alors l'exemple de Baudrillard, qui montre comment les jeans sont devenus un «symbole-clé de tout un style de vie», acquérant ainsi une valeur d'usage accrue. Il suggère que le même phénomène explique l'essor du disque dans les années 1950 et 1960 : «cet argument suppose que l'accession du disque au statut de produit de masse soit due davantage aux stratégies

39

Le Rock. Star-système et société de consommation. Grenoble, La Pensée sauvage, coll. «Média discours», 1985. 226p.

40

D. Buxton, *Op. cit.*, p. 24. Notons que l'aspect symbolique de la chanson est ici de première importance.

symboliques investies en lui qu'aux qualités inhérentes à la musique ou au «besoin naturel» de musique.»⁴¹

Le disque devenu un produit de masse, l'artiste s'inscrit désormais dans un star-système. Après cette constatation, Buxton note, à partir de l'exemple d'Elvis Presley, l'importance de l'image, de même que la symbolique de la star dans une telle perspective. «Car ce qui fait d'un musicien, ou d'un groupe une star, n'est pas forcément lié au «talent» musical mais plutôt à une qualité mystérieuse qui plaît au public et qui le sépare de milliers d'autres musiciens ou groupes à un niveau technique égal.» Plus encore, «si la star garde autant d'importance dans la musique, c'est à cause de son rôle de *médiateur*, de vecteur entre des idées, un style et un public.»⁴² Le design et la mode sont également des valeurs associées au star-système. Il va sans dire qu'il s'agit là d'éléments clés pour l'analyse d'une chanson au coeur de la chanson.

1.2 Les discours sur la chanson

Nous l'avons déjà souligné, à partir du moment où l'on analyse la chanson à la fois comme produit et comme pratique, il n'est pas possible de passer sous silence les discours que l'on tient sur elle. Si Hennion le suggérait dans *Les Professionnels du disque* (1981)⁴³, Bourdieu, dans *Les Règles*

41

D. Buxton, *Op. cit.*, p.25. Ce qui recoupe l'affirmation d'Hennion (voir note 22 dans l'introduction). Nous analyserons plus loin l'importance des discours dans la constitution de la valeur de l'objet chanson.

42

Ibid., p.163 et 165 (nous soulignons). Cette idée du rôle de «médiateur», on la retrouve également chez Hennion, notamment dans «Le peuple, le sociologue et le producteur à succès», *Esthétiques du peuple* (voir un peu plus loin à la section 2.4.4). R. Giroux parle de «mécanismes de jeux d'écran et de miroir» (dans *La Chanson dans tous ses états*) et, à propos de Bourdieu : «La structure même de la mise en scène est l'écran qui *montre* à un public son propre savoir.» (*Op. cit.*, p.42.)

43

Aux pages 202-3. M. Willey et C. Chocron montrent aussi l'importance des critiques dans les mécanismes de l'interprétation du rock (constat qu'on peut étendre à tout type de chanson populaire) et l'importance de la

de l'art (1992), insiste sur cet aspect au sujet d'un objet d'art, c'est-à-dire d'une forme symbolique.

Pierre Bourdieu souligne que «l'artiste qui fait l'oeuvre est lui-même fait, au sein du champ de production, par tout l'ensemble de ceux qui contribuent à la «découvrir» et à le consacrer en tant qu'artiste «connu» et reconnu – critiques, préfaciers, marchands, etc.»⁴⁴ Aussi, «l'oeuvre d'art», vue sous cet angle (et parce que le champ de production artistique a changé), acquiert sa (ses) valeur(s) d'une façon nouvelle. On peut croire qu'à l'instar de l'oeuvre d'art, la chanson populaire (qui est une forme d'art, fut-il populaire, ainsi qu'un «objet» dont le fonctionnement est hautement symbolique) acquiert sa valeur des discours que l'on tient sur elle : autrement dit, c'est tout un réseau de discours qui constitue la chanson populaire comme «oeuvre», comme un ensemble organisé de signes qui manifeste la volonté esthétique d'un artiste. Les discours sur l'oeuvre prennent ainsi de plus en plus d'importance et de place dans la constitution de l'oeuvre elle-même et de fait, l'analyse de l'oeuvre doit en tenir compte.

C'est du moins ce qu'on peut déduire de cette analyse de Bourdieu :

Le travail artistique dans sa nouvelle définition rend les artistes plus que jamais tributaires de tout l'accompagnement de commentaires et de commentateurs qui contribuent directement à la production de l'oeuvre par leur réflexion sur un art incorporant souvent lui-même une réflexion sur l'art, et sur un travail artistique comportant toujours un travail de l'artiste sur lui-même.

L'apparition de cette nouvelle définition de l'art et du métier d'artiste ne peut se comprendre indépendamment des transformations du champ de production artistique: la constitution d'un ensemble sans précédent d'institutions d'enregistrement, de conservation et d'analyse des oeuvres (reproductions, catalogues, revues d'art, musées accueillant les oeuvres les plus récentes, etc.), l'accroissement du personnel voué, à plein temps ou à temps partiel, à la *célébration* de l'oeuvre d'art, l'intensification de

réception qui ne s'arrête pas à l'objet chanson («Le rock et les médias» dans *Le rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux.*)

44

P. Bourdieu, *Les Règles de l'art*, p. 238.

la circulation des oeuvres et des artistes, avec les grandes expositions internationales et la multiplication des galeries à succursales multiples en divers pays, etc., tout concourt à favoriser l'instauration d'un rapport sans précédent entre les interprètes et l'oeuvre d'art : *le discours sur l'oeuvre n'est pas un simple adjuvant, destiné à en favoriser l'appréhension et l'appréciation, mais un moment de la production de l'oeuvre, de son sens et de sa valeur.*⁴⁵

Un peu plus loin, Bourdieu ajoute que les discours critiques sont des éléments essentiels à la production de la valeur de l'oeuvre d'art et de la création sociale du «créateur» comme fétiche. N'en est-il pas de même pour la chanson populaire?⁴⁶

À cette prise en compte des discours, s'ajoute le fait que l'analyste qui veut se pencher sur la (et une) chanson en examinant *aussi* les discours que l'on tient sur elle(s) devra adopter plusieurs points de vue différents en cours de route, et surtout, qu'il devra prendre du recul par rapport à ces discours (alors qu'il tient justement un discours sur cette chanson...). C'est d'ailleurs ce qu'affirme Bourdieu lorsqu'il constate

qu'on ne peut fonder une véritable science de l'oeuvre d'art qu'à condition de s'arracher à l'*illusio* et de suspendre la relation de complicité et de connivence qui lie tout homme cultivé au jeu culturel pour constituer ce jeu en objet, mais sans oublier pour autant que cette *illusio* fait partie de la réalité même qu'il s'agit de comprendre et que l'on doit la faire entrer dans le modèle destiné à en rendre raison, ainsi que tout ce qui concourt à la produire et à l'entretenir, comme les discours critiques qui contribuent à la production de la valeur de l'oeuvre d'art qu'ils paraissent enregistrer.⁴⁷

45

P. Bourdieu, *Op. cit.*, p.242 (nous soulignons). C'est ce qu'il affirmait déjà dans «La production de la croyance: contribution à une économie des biens symboliques», *Actes de la recherche en sciences sociales*, 13 février 1977: «Cette démarche fait ressortir l'importance du discours sur l'oeuvre comme partie de l'oeuvre elle-même. En sorte qu'il faut s'aveugler pour ne pas voir que le discours sur l'oeuvre n'est pas un simple accompagnement destiné à en favoriser l'appréhension et l'appréciation, mais un moment de la production de l'oeuvre, de son sens et de sa valeur.» (p.42). En fait, dans *Les Règles de l'art*, Bourdieu va encore plus loin, affirmant que «l'analyse du discours critique sur les oeuvres est en effet à la fois un préalable critique à la science des oeuvres et une contribution à la science de la production des oeuvres comme objets de croyance.» (p. 419)

46

Ibid., p. 320-321. Dans le cas de la chanson, on pourrait parler de la «star», la vedette ou l'idole.

47

Ibid., p.320.

C'est donc dire toute la difficulté d'analyser ce champ de production, à cause de cette mise en abîme des discours. Robert Giroux avait bien raison de parler d'un «travail énorme» et d'un «défi terrifiant».

Notre démarche tentera bien sûr de tenir compte de cette complexité en s'attardant, dans un premier temps, à l'analyse des paroles, de la mélodie, etc., bref en tentant d'abord de reconstituer le discours de la chanson, considérant celle-ci comme un «objet» et adoptant une approche interne, descriptive (et sémiologique) sans entrer pour autant dans une analyse théorique détaillée des structures langagières et musicales; puis, dans un deuxième temps, en analysant les discours sur la chanson, considérant celle-ci comme *pratique*, adoptant une approche externe pour l'analyser à travers les discours que l'on tient sur elle (et les discours que cette pratique tient sur elle-même), ainsi qu'à travers les jeux d'écrans et le *réseautage* qui caractérisent la circulation de ces discours (en se souvenant que les frontières qui les séparent sont «poreuses»). C'est cette préoccupation que résume R. Giroux dans un article récent, lorsqu'il affirme :

Je prends donc bien soin de ne pas confondre *une* chanson comme produit et *la* chanson comme pratique. Et la chanson populaire me semble nécessiter une approche mixte réunissant ces deux points de vue : une possibilité d'analyse interne de l'objet, tout en ayant à l'esprit le contexte, le «champ» dans lequel cet objet prend racine, signifie, circule, est pris en charge et enfin est *mis en société*.⁴⁸

Pour être en mesure de faire l'analyse de cet «objet multi-dimensionnel, à la fois textuel, social et économique»⁴⁹ qu'est une chanson, il faut donc tenir compte de toutes ses composantes, mais également du fait qu'elle est le produit d'une pratique qui implique des intervenants, et surtout des

48

«Sémiologie de la chanson» dans *En avant la chanson!* p.19.

49

Idem, «Compte rendu du colloque...» dans *La chanson prend ses airs*, p.30. Un peu plus loin, R. Giroux précise la définition qu'il donne à la chanson dans la perspective d'une analyse synchronique : «Synchroniquement, la chanson se propose comme a) un système spécifique de signification à trois facteurs (texte, musique, interprétation), b) un système de communication de masse, sur disque et/ou sur scène par exemple, et c) une source de modèles de représentations de la réalité sociale.» (p.39)

discours qui la sous-tendent, qui donnent une représentation conforme à ce qu'est, en réalité, la chanson, etc.

1.3 La tentation de la sémiologie musicale et la chanson comme forme symbolique

Certains ont montré l'insuffisance des «outils de la musicologie». Mignon et Hennion (1991) le soulignait dans l'introduction de leur ouvrage collectif qui avait pour «objet d'analyser les liens qui unissent musiques, médias et sociétés» à travers la musique rock ⁵⁰ : «Ce "phénomène culturel majeur de notre temps" ne peut être abordé par les seuls outils de la musicologie, il nécessite le croisement des approches des différentes sciences de l'homme et de la société.»⁵¹ Monique Rollin note la même inadéquation des considérations musicologiques traditionnelles, à cause des paramètres privilégiés par exemple, pour l'étude du rock en particulier. Elle note entre autres l'importance d'éléments extramusicaux et la divergence entre le concept de *partition* pour la musique classique et pour la musique rock puisque dans le cas de cette dernière, les arrangements musicaux «écrits» sont très éloignés de la musique enregistrée.⁵² Il reste que, dans un premier temps, pour nous pencher sur le discours de la chanson, nous croyons que la musicologie, et plus particulièrement la sémiologie musicale, peut nous fournir des outils intéressants.

Dès 1974, Jean-Jacques Nattiez, pionnier de la sémiologie musicale, posait, à partir de la

⁵⁰

Le rock : de l'histoire au mythe. Paris, Anthropos, coll. «Vibrations», 1991. 283p.

⁵¹

Ibid., p.3. C'est aussi ce que souligne, à sa façon, R. Middleton dans la préface de son ouvrage *Studying Popular Music* (1990).

⁵²

Monique Rollin, «À propos du rock et de la musicologie» dans *Le Rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux*. p. 55-61.

conception tripartite de Molino, l'enjeu de la sémiologie de cette façon : «... la sémiologie a pour tâche de démêler, dans l'analyse du corpus choisi, ce qui revient au producteur, au message et au récepteur». Et à la page suivante, il formulait la problématique du sémiologue qui était «de déterminer et de mettre au point les types d'instruments dont on a besoin pour rendre compte de la poïétique, de l'esthétique, et d'envisager les modes d'articulation entre les trois niveaux de description.»⁵³ Son projet : constituer une sémiologie de la musique.

Si la musicologie traditionnelle semble insuffisante (entre autres, probablement parce qu'elle ne s'intéresse pas à la musique populaire et se concentre davantage sur l'écriture musicale), il en va autrement de la sémiologie musicale telle que l'a développée Jean-Jacques Nattiez : dépassant le cadre de la partition, elle offre des outils d'analyse opératoires. Empruntant à la sémiologie, elle s'avère efficace pour analyser une «forme symbolique» comme la chanson populaire.

Pour J.-J. Nattiez, une «forme symbolique» est un «signe ou ensemble de signes auquel est rattaché un complexe infini d'interprétants».⁵⁴ Il souligne l'importance et l'intérêt de la notion d'«interprétant» (au sens de Pierce) qui se situe dans le processus de significations qui s'enchaînent : l'interprétant est à la fois sens et signe (qui aura son interprétant), etc. Enfin, il précise aussi ce qu'il

53

Jean-Jacques Nattiez, *De la sémiologie à la musique*, p. 29 et 30.

54

Ibid., p.30. À la fin de son premier chapitre (section 7), Jean-Jacques Nattiez élabore longuement sur le symbole et le symbolique, situant son expression «forme symbolique» en regard des autres acceptions du terme (chez Paulus, Mounin, Gilson, Cassirer, Ricoeur, Saussure et Pierce). Il souligne alors l'importance de la définition affective du symbole lorsqu'il est question de musique : «Toutes les variables précédemment distinguées se retrouvent confusément mêlées lorsqu'il s'agit du symbole musical : il est polysémique car, à l'écoute d'une musique, les significations qu'elle prend pour nous et les sentiments qu'elle évoque sont multiples, variés et confus. Ils font donc l'objet d'une interprétation toujours risquée, et dans la laxité des associations entre la musique et ses évocations, on ne sait plus bien ce qui est expressif, naturel, conventionnel, analogique ou arbitraire. C'est la raison pour laquelle il faut prendre l'expression de «forme symbolique» qui parcourra tout cet ouvrage dans son sens le plus général : elle désigne la capacité de la musique, comme de toute autre forme symbolique, à donner lieu à un réseau complexe et infini d'interprétants.» (*Ibid.*, p.60.)

entend par «signification» : «... un *objet* quelconque prend une signification pour un *individu* qui *l'appréhende* lorsqu'il met cet objet en relation avec des secteurs de son vécu, c'est-à-dire l'ensemble des autres objets qui appartiennent à son expérience du monde.»⁵⁵

Ce fonctionnement d'une forme symbolique, nous le retrouvons dans la chanson populaire. N'étant pas seulement un assemblage de mots dont on peut déduire un sens relativement univoque (en contexte), elle ne peut être «décodée» que de ce seul point de vue. Puisqu'elle est également constituée de musique et d'images, elle fait appel à d'autres codes, souvent déjà familiers, mais qu'il faut tout de même déchiffrer, lire.⁵⁶ Sans compter l'interprète qui l'actualise, et l'auditeur/spectateur, cet «individu qui l'appréhende».

La présence de ces multiples codes qui se combinent en réseaux laisse entrevoir la difficulté de l'interprétation d'une forme symbolique comme une chanson. A. Hennion le soulignait déjà lorsqu'il parlait des «catégories instables qui portent l'imaginaire du public».⁵⁷

Nous croyons donc que la tripartition de Molino, revue par Jean-Jacques Nattiez pour renouveler les études musicologiques, avec le concept de «forme symbolique», s'avérera un outil très efficace et pertinent pour tenter de modéliser le fonctionnement de *la* chanson populaire et de comprendre les mécanismes de l'interprétation qui la traversent.

55

J.-J. Nattiez, *Ibid.*, p.31.

56

La chanson-spectacle est un excellent exemple où une multitude de codes entrent en ligne de compte. Voir à ce sujet J.-L. Dufays et A. Maingain, «Lire, écouter, voir la chanson...» dans *Présence francophone*, p.35-36.

57

A. Hennion, *Les Professionnels du disque*, p. 13-14. Nous avons cité longuement ce passage d'Hennion à la section 1.1 (note 26).

1.4 La tripartition de Molino et la sémiologie musicale de Jean-Jacques Nattiez

Les recherches en sémiologie musicale nous ont semblé des plus intéressantes pour élaborer notre cadre théorique. Ainsi, la «tripartition» de Molino (c'est-à-dire les trois dimensions liées à tout phénomène ou toute forme symbolique), telle qu'elle est développée par Jean-Jacques Nattiez, a servi de point de départ à notre réflexion.⁵⁸

Dans *Musicologie générale et sémiologie* (1987), Nattiez présente ainsi la tripartition sémiologique :

... trois dimensions du phénomène symbolique apparaissent :

- a) *La dimension poïétique* : même si, ici⁵⁹, elle est vide de toute signification *intentionnelle*, la forme symbolique résulte d'un *processus créateur* qu'il est possible de décrire ou de reconstituer.
- b) *La dimension esthétique* : confrontés à une forme symbolique, les récepteurs assignent une ou des significations à la forme; le terme de «récepteur» est d'ailleurs impropre, car on voit très bien, dans notre cas-limite, que l'on ne *reçoit* pas la signification du message (ici inexistant) mais qu'on la construit en un *processus actif de perception*.
- c) *La trace* : la forme symbolique se manifeste physiquement et matériellement sous l'aspect d'une *trace* accessible aux sens. Une trace, puisque le processus poïétique n'est pas immédiatement lisible en elle, puisque le processus esthétique, s'il est en partie déterminé par elle, doit beaucoup au vécu du récepteur.⁶⁰

58

Notons que cette tripartition recoupe d'ailleurs les trois moments de la chanson que distingue L.-J. Calvet : chanson écrite, chanson chantée, chanson reçue.

59

Nattiez arrive à cette conclusion à partir de l'exemple d'un jeu littéraire pratiqué au XVIII^e siècle. Ce jeu «consistait à produire un énoncé de la forme : *A est à B ce que X est à Y*, en le remplissant par des termes pris au hasard» (Nattiez, *Op. cit.*, p.32). Étant donné cette dimension du hasard, il va sans dire que le résultat peut n'avoir aucune signification intentionnelle, ce qui ne l'empêchera pas de se prêter, au moins partiellement, à l'analyse (*Ibid.*, p.34). En fait, ce qu'il importe de retenir ici, c'est qu'il n'est pas nécessaire que l'on puisse attribuer un sens ou une signification à une forme symbolique pour décrire le processus créateur à son origine ou encore que le processus créateur n'a pas nécessairement pour but de produire une forme symbolique ayant une signification ou un sens. C'est le *processus* qu'il s'agit de *décrire*.

60

J.-J. Nattiez, *Op. cit.*, p.34. Nattiez a reformulé plus succinctement la définition de ces catégories dans un court article : «Tout fait symbolique possède trois dimensions, un niveau poïétique (celui des stratégies

Ajoutons que Nattiez précise que, pour désigner la «trace», «Molino propose le terme de «niveau neutre» ou de «niveau matériel».⁶¹ Il ajoute ailleurs, après une brève analyse paradigmatique⁶² du «solo de cor anglais qui suit immédiatement le prélude du troisième acte de *Tristan und Isolde* de Richard Wagner», ce qu'il faut entendre par «niveau neutre» :

Cette analyse constitue un exemple très partiel d'analyse dite du niveau neutre. Pourquoi niveau neutre? Parce que, comme je l'ai rappelé plus haut, ce tableau ne fait que décrire des répétitions, des analogies et des transformations sans chercher à établir leur pertinence poïétique ou esthésique. Bref, un certain nombre d'aspects qui me semblent de l'ordre du *fait*. À aucun moment, je n'ai fait intervenir les stratégies compositionnelles de Wagner ni les stratégies perceptives des auditeurs. Ajoutons donc à l'analyse du niveau neutre quelques considérations relatives à la poïétique et à l'esthésique. Soyons plus précis : proposons des *interprétations* poïétiques et esthésiques des unités identifiées dans l'analyse du niveau neutre.⁶³

Un peu plus loin, dans ce même article, Nattiez ajoute que «l'analyse du niveau neutre est un préalable aux *interprétations* poïétiques et esthésiques»⁶⁴.

Ces définitions de chacune des dimensions du phénomène symbolique appellent cependant

compositionnelles dans le cas de la musique), un niveau esthésique (celui des stratégies perceptives), un niveau matériel ou neutre (Molino, 1975).» (J.-J. Nattiez, «Faits et interprétations en musicologie» dans *Horizons philosophiques*, p. 35.)

61

J.-J. Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, p.34. Dans son article paru dans *Horizons philosophiques*, Nattiez précise aussi : «Par analyse du niveau neutre, Molino entend un moment de la démarche analytique qui met provisoirement entre parenthèses la considération des stratégies poïétiques et esthésiques.» (p. 35) .

62

Une analyse paradigmatique est une analyse où il s'agit de réécrire «le texte musical dans son entier, mais de façon à placer les unes au dessous des autres les unités qui sont en rapport de répétition ou de transformation» (J.-J. Nattiez, *Art. cit.*, p. 35).

63

Ibid., p. 38.

64

Ibid., p. 41.

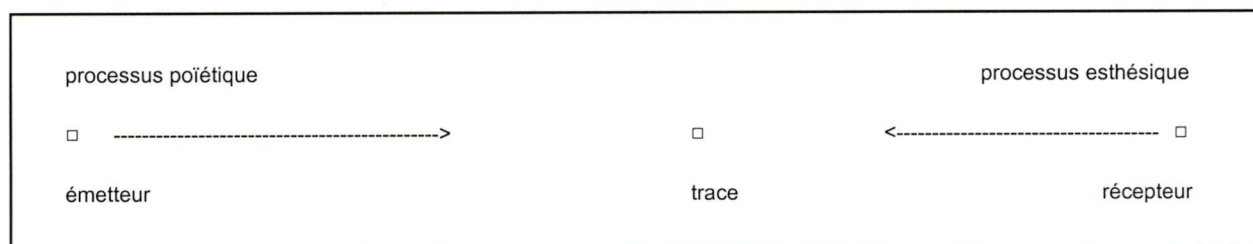
quelques précisions lorsque l'on se penche sur la chanson populaire.

Tout d'abord, à propos de la dimension poétique. Que veut dire, lorsqu'il est question de la chanson populaire, «décrire» ou «reconstituer» le processus créateur? Où situer les frontières de ce processus quand on pense non seulement à l'«écriture» d'une chanson, mais aussi à son enregistrement, etc.

On doit également se demander quelle est l'importance de ce «processus actif de perception» dans la dimension esthétique lorsqu'il s'agit de chanson populaire. Notons d'abord qu'il faut distinguer au moins deux «récepteurs» : d'une part, l'auditeur/spectateur et d'autre part, le critique (et son discours). Comment l'un et l'autre perçoivent-ils la/une chanson? Nous tenterons de répondre à toutes ces questions à la section suivante, lorsque nous situerons la tripartition dans la pratique de la chanson populaire.

Auparavant, revenons à la sémiologie musicale de J.-J. Nattiez. Il propose le schéma suivant pour illustrer les trois dimensions qu'il vient de définir :

Schéma 1⁶⁵ : Illustration des trois dimensions du phénomène symbolique



Nattiez ajoute que, pour Molino, ces processus ne sont pas des phénomènes de communication.

65

Nous reprenons ici le schéma que propose Jean-Jacques Nattiez dans sa *Musicologie générale et sémiologie*, p. 38.

Ainsi, «les processus poïétique et esthésique ne se confondent donc pas nécessairement».⁶⁶ Mais, poursuit Nattiez, «la théorie de Molino n'est pas une négation de la communication. C'est une théorie du fonctionnement symbolique qui considère que la communication n'est qu'un *cas particulier* des divers modes d'échanges, *une* des conséquences possibles des processus de symbolisation»⁶⁷. Ce qui explique la particularité de ce schéma vis-à-vis du schéma traditionnel de la communication. Comme le précise Nattiez, le «récepteur» ne reçoit pas le «message» de façon passive; il le «perçoit» de façon active, le construit plutôt (ce qui explique le sens des flèches dans le schéma). Au «processus créateur» répond donc un «processus actif de perception» et de construction⁶⁸ (du sens et de la signification).

Le schéma se précise lorsque Nattiez s'interroge sur les frontières entre le poïétique et l'esthésique, étant donné que la musique est un «art d'interprétation»⁶⁹. Le schéma permet de fixer la place de l'interprète et de l'exécution musicale (l'interprétation). Selon Nattiez, dans les musiques «ethniques», le produit musical se confond avec l'acte d'exécution et il n'y a plus de prototype de l'oeuvre :

⁶⁶ *Ibid.*, p. 38-39.

⁶⁷ *Ibid.*, p.39.

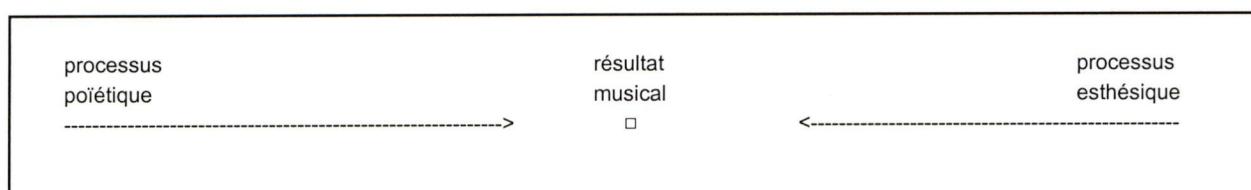
⁶⁸

Ce «mouvement» des deux processus permet bien de rendre compte d'une pratique culturelle comme celle de la chanson. On pourrait d'ailleurs se demander dans quelle mesure l'«efficacité» (ou le succès?) d'une chanson ne pourrait pas se définir par la coïncidence entre les visées du processus poïétique et les attentes du processus esthésique. Ou encore : pourrait-on dire qu'une chanson «efficace» (qui produit l'effet attendu) est une chanson où il y a adéquation entre les discours de la production/promotion (essentiellement le discours de la mise en marché) et l'interprétation (qui nous est communiquée par les différents discours critiques) qu'en fait la réception?

⁶⁹

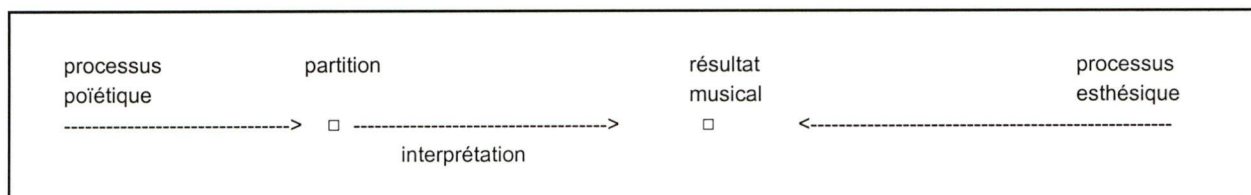
J.-J. Nattiez, *Op. cit.*, p. 99. Pour Nattiez, le résultat musical produit par l'exécution n'est que l'un des modes d'existence de l'oeuvre musicale.

Schéma 2⁷⁰ : Résultat musical



Mais, dans la musique occidentale, il y a une instance de plus :

Schéma 3⁷¹ : Statut de la partition



Les seuls éléments qui distinguent ces deux derniers schémas sont la *partition* et son ou ses *interprétation(s)* (et, en fait, ils caractérisent l'instance à laquelle Nattiez fait référence).

La partition, avec son statut particulier, caractérise la musique dite «savante» (ou la musique occidentale, des débuts de la polyphonie à nos jours)⁷². Dans le schéma 3, l'interprétation, qui est

⁷⁰

Nous reprenons ici le schéma que propose Jean-Jacques Nattiez dans *Musicologie générale et sémiologie*, p. 101.

⁷¹

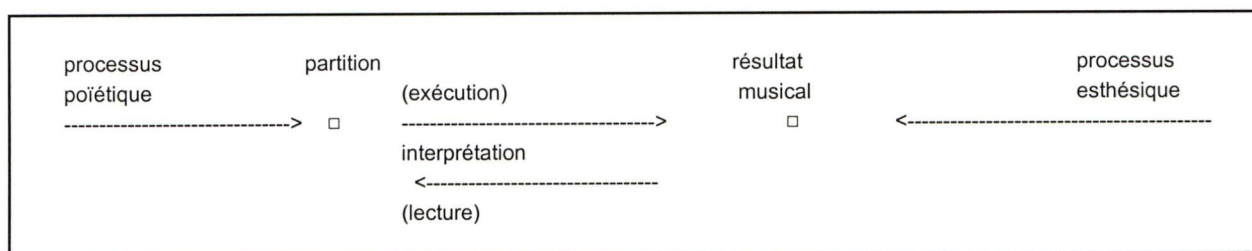
De même, p. 101.

⁷²

Du moins pour les musicologues. D'ailleurs, voici la position de Jean-Jacques Nattiez : «... ce qui résulte du geste créateur du compositeur, c'est bien, dans la tradition occidentale, la partition; ce qui rend l'oeuvre exécutable et reconnaissable comme une entité, c'est la partition; ce qui lui permet de traverser les siècles, c'est encore elle. (...) Il nous semble que la partition représente quelque chose de plus que le schéma de l'oeuvre (...) il est important de reconnaître à la partition un rôle *constructif* qui génère des *styles de musique écrite* qu'on ne connaît pas dans les musiques dites ethniques. (...) il faut en effet reconnaître que l'écriture permet une manipulation des unités musicales élémentaires que la seule mémoire ne permet pas.» (*Op. cit.*, p. 98-99.) Ajoutons que toute cette discussion sur le statut de la partition a pour point de départ les positions du philosophe

exécution, est réalisée à partir de la partition, alors que dans le schéma 2, l'interprétation se limitait à une exécution, confondue avec la création dans le processus poïétique (ce qui caractériserait également toute situation d'improvisation réelle). En fait, nous pourrions nuancer le schéma du statut de la partition de la façon suivante :

Schéma 3a : Statut de la partition et interprétation



On aura remarqué que, dans ce schéma, l'interprétation est à la fois *exécution* de la partition et *lecture* de cette partition (par un exécutant qui produit le résultat musical).

À première vue, le schéma 3, situant la partition, semble mieux rendre compte de la chanson populaire. On pense généralement à une partition écrite par un compositeur (un peu comme celles que l'on peut acheter), puis interprétée par des musiciens. Cependant le statut de la partition dans la chanson et la musique populaire n'est pas le même que celui de la partition dans la musique «savante». D'autre part, on ne peut pas non plus assimiler la pratique de la chanson populaire à celle de la musique ethnique. Il faudra donc nuancer l'importance accordée à la partition, de même qu'il faudra préciser son statut et son rôle eu égard au résultat musical.

Roman Ingarden (*Qu'est-ce qu'une oeuvre musicale?* Paris, Christian Bourgois Éditeur, 1989.) Il va sans dire que la musique dans la chanson populaire ne s'apparente pas à ces styles de musique écrite. Et c'est ici qu'il faut se détacher de la musicologie traditionnelle, et même de la sémiologie musicale de J.-J. Nattiez.

D'ailleurs, la discussion de Nattiez sur le statut de la partition l'amène à s'interroger sur la frontière entre le poïétique et l'esthétique, frontière qui s'avère «mobile», selon, justement, le statut qu'on accorde à la partition :

Si l'on conçoit l'oeuvre comme une entité de rapports fixés par la partition, le signe graphique suffit pour cela, et l'esthétique commence à partir du moment où l'exécutant *interprète* l'oeuvre, dans les deux sens du terme : il fait sa propre sélection d'interprétants dès la première lecture (il lui donne un sens), il exécute l'oeuvre. L'ambiguïté du mot «interprète», ici, montre bien en quoi son rôle de musicien est aussi celui d'un «herméneute» (Gadamer, 1978 : 12).

Si, au contraire, on conçoit que l'oeuvre n'est pas entièrement produite tant qu'elle n'est pas jouée, le poïétique se prolonge jusqu'à l'exécution achevée. L'interprétation apparaît alors comme le premier stade de l'esthétique et comme le dernier du poïétique. Dans les musiques sans partition, la frontière est déplacée, car le compositeur-émetteur et l'interprète se trouvent confondus.

La différence essentielle entre la partition et la trace acoustique de l'exécution, c'est que la partition est une réalité physique invariable, alors qu'il y a autant de réalisations acoustiques que d'exécutions. Quelle que soit la place de la frontière entre le poïétique et l'esthétique, il faudra prendre en considération le phénomène des interprétants qui se glisse entre la partition et son exécution. C'est pourquoi nous aurions tendance à faire porter l'analyse du niveau neutre sur le signe graphique, car il *précède* l'interprétation. L'interprète n'est pas créateur de l'oeuvre à proprement parler. Il la fait accéder à l'existence sonore.⁷³

Toute cette discussion sur le statut de la partition, de l'interprète et sur le déplacement possible de la frontière, selon le statut que l'on accorde à la partition, entre le poïétique et l'esthétique, nous semble extrêmement importante étant donné que ces éléments permettent de marquer la spécificité de la chanson populaire (en comparaison avec la musique dite «savante» du moins) et que le «lieu» de l'*interprétation* — élément au coeur de notre problématique — est directement influencé. En fait, l'*interprétation* n'aurait pas qu'un sens double (et non pas ambigu); elle occuperait aussi un double espace; ce que nous préciserons au chapitre 3.

73

J.-J. Nattiez, *Op. cit.* p. 100.

Mais revenons au schéma tripartite qui se complexifie davantage quand Nattiez donne un exemple concret à propos d'un opéra de Wagner⁷⁴, dans lequel il tient compte des influences du compositeur, du metteur en scène, du chef d'orchestre, des spectateurs, etc. Voici comment Nattiez exploite son schéma et les éléments qui le constituent en prenant pour exemple la production de la *Tétralogie* de Wagner présentée à Bayreuth de 1976 à 1980 :

«Wagner crée une oeuvre au cours d'une genèse mouvementée (1), à partir d'un «background» philosophique, littéraire et musical (2). Cette poïétique donne lieu à une trace complexe : le livret et la partition (3). Prise en charge par les exécutants (4) qui l'interprètent en fonction de leur connaissance de Wagner (5) et de leur poïétique personnelle (6), la trace devient spectacle (7). Ce spectacle constitue, à son tour, une forme symbolique (8). Spectateurs et critiques sont en situation esthétique, non seulement par rapport à cette production (9), mais par rapport à ce qu'ils savent de Boulez et Chéreau (10), de l'oeuvre de Wagner (11), du travail du compositeur (12), voire des créateurs qui l'ont influencé (13) – et pour lesquels on pourrait bien sûr procéder à une analogie sémiologique tripartite (14), et ainsi *ad infinitum*. Le public émet des jugements plus ou moins élaborés : applaudissements et sifflets, commentaires de plaisir ou comptes rendus journalistiques, articles d'analyse, ouvrages complets (15). Ces traces laissées par les membres du public s'expliquent à leur tour, non seulement par ce qu'ils ont retenu de (9), (10), (11), (12), (13), et par l'interprétation qu'ils en ont faite, mais aussi par leur poïétique personnelle (16) : il va de soi que notre manière d'aborder le travail de Chéreau et de Boulez a été elle-même conditionnée par le modèle et la perspective théoriques dont nous faisons l'exposé dans ce livre.»⁷⁵

De même, nous croyons pouvoir rendre compte de *la* chanson à partir de la tripartition, en tenant compte des instances que met à jour un tel schéma, en identifiant dans cette pratique ce qui constitue le processus poïétique, la trace (ou niveau neutre) et le processus esthétique. Aussi, à la lumière des études de Calvet, Hennion, Bourdieu et Giroux, il faudra respecter les particularités de la chanson, non seulement le statut particulier de la partition (en comparaison à celui qu'il a dans

74

J.-J. Nattiez, *Op. cit.*, p. 104. Ce passage renvoie à un schéma.

75

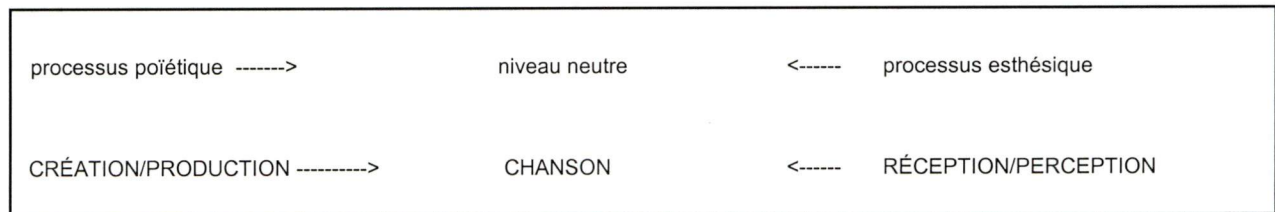
Ibid., pp.103 et 105.

la musique «savante»), ou «résultat musical», mais les divers intervenants dans la pratique ainsi que, nous le verrons plus loin, les discours.

Chapitre 2 — La tripartition dans la pratique de la chanson populaire

Notre modèle s'élabore donc, dans un premier temps, à partir de ces trois dimensions : d'un côté, le processus poïétique correspondant à la «création», mais aussi à la «production», puisqu'une chanson est le produit d'une pratique (industrielle, sociologique, idéologique); de l'autre, le processus esthésique, la «réception/perception»; au centre, le «niveau neutre» (trace ou résultat musical) qui renvoie à une chanson. En ce qui concerne ce dernier niveau, cependant, il faudra s'interroger sur sa place exacte dans le tableau, puisqu'il est à la frontière entre le poïétique et l'esthésique et que, nous l'avons vu dans la section précédente, cette frontière est mobile selon le statut qu'on accorde à la partition, et en fait, selon l'objet au centre de l'analyse de ce niveau (partition de la chanson ou chanson interprétée, trace ou résultat musical). Mais d'abord, nous proposons un premier schéma qui veut présenter en quoi consistera le processus poïétique, le niveau neutre et le processus esthésique dans le cadre de *la* chanson comme pratique :

Schéma 4 : Les trois dimensions du phénomène symbolique dans la chanson populaire



Pour nuancer et compléter ce schéma, il nous faudra en premier lieu préciser le statut de la partition dans la chanson populaire; nous établirons alors les frontières du processus poïétique, du niveau neutre ainsi que du processus esthésique. Il restera ensuite à définir les paramètres (ou éléments constitutifs) ainsi qu'à identifier les intervenants présents à chaque niveau, ce que nous

ferons en nous appuyant, entre autres, sur les résultats des recherches de R. Giroux⁷⁶. Enfin, au chapitre suivant, nous tenterons de définir l'interprétation, puis de cerner la place qu'elle occupe afin de pouvoir analyser, dans le troisième et dernier chapitre, les mécanismes qui y sont en jeu.

2.1 Le statut de la partition et les frontières des processus poïétique et esthétique

Nous avons déjà noté que la partition avait un statut particulier dans la chanson populaire. En effet, la partition d'une chanson populaire, souvent transcription approximative ou simple document de travail, ne peut pas être considérée comme l'aboutissement du processus poïétique (ou le but de la création). Même si c'est à partir de cette partition (lorsqu'elle existe) que s'effectue l'exécution de l'«oeuvre» pour obtenir un résultat musical, elle ne peut non plus être le document sur lequel on s'appuierait pour déterminer l'*authenticité* de l'interprétation, comme le font les musicologues dans la musique «savante». Dans l'étude de la chanson populaire, la partition ne constituera donc pas l'objet principal de l'analyse du niveau neutre; elle fera plutôt partie du processus de création, donc du processus poïétique et constituera un objet d'analyse supplémentaire lorsqu'elle existe de façon significative. Ainsi, on pourrait comparer le statut de la partition dans la chanson populaire à celui de la partition dans le folklore : elle constitue souvent davantage une *transcription*, voire une *réduction* de la chanson entendue et interprétée (si elle est notée après coup, dans le but d'être

76

En particulier, Robert Giroux, «De la méthodologie dans l'étude de la chanson populaire (d'expression française)» dans *La chanson en question(s)*. Montréal, Triptyque, 1985, p. 25-54; repris dans *La chanson prend ses airs*. Montréal, Triptyque, 1993, p. 159-182; ainsi que «Sémiologie de la chanson» dans *En avant la chanson!* Montréal, Triptyque, 1993, p.17-29 et la partie III, «Réflexions sur la chanson (et le) populaire ou l'oralité dans le social» dans *Parcours. De l'imprimé à l'oralité*. Montréal, Triptyque et Paris, La Vague à l'âme, 1990, p. 377-480.

publiée pour les «amateurs» alors qu'elle ne contient aucune indication quant à l'orchestration). Ou alors, elle est un simple *aide-mémoire*, une feuille (une «lead-sheet») où sont notés des points de repères pour les musiciens qui auront à l'*exécuter*. Sur cette partition, on trouvera les paroles de la chanson ainsi que des indications quant à la musique (mélodie, etc.) qui pourront aller du simple schéma à une écriture plus détaillée. C'est la raison pour laquelle la partition n'est pas au centre de notre schéma, à la frontière du processus poïétique et du processus esthésique. On y retrouvera plutôt la *chanson interprétée*. Et en fait, il y aurait lieu ici de distinguer la *trace* (qui serait la partition ou toute transcription plus ou moins complète de la chanson) du *résultat musical* (sorte de trace acoustique) qui serait la chanson interprétée (qui, on le verra, pourra prendre plusieurs formes). La partition (la *trace*) qui s'inscrit du côté du processus poïétique impliquerait principalement une première dimension de l'interprétation, celle qui est propre aux musiciens et à l'*interprète*, soit l'*exécution*. Quant à la chanson interprétée, elle constituera le niveau «neutre» — nous parlerons plutôt de résultat musical —, à la frontière entre le poïétique et l'esthésique.

Ainsi, là où J.-J. Nattiez s'interroge sur la frontière entre le poétique et l'esthésique, la déplaçant selon le type de musique, nous préconisons un dédoublement constant du schéma tripartite, ce qui nous permettra de situer avec plus d'exactitude la place de l'interprétation dans la pratique de la chanson populaire.

Nous l'avons vu, pour Nattiez, si c'est la partition (de l'oeuvre) qui est l'objet de l'analyse du niveau neutre, on se situe dans le processus esthésique à partir du moment où l'oeuvre est exécutée. Mais si c'est le résultat musical (ou l'oeuvre en tant qu'elle est «jouée») qui est l'objet de l'analyse du niveau neutre, comme dans le cas de la musique folklorique, le processus poïétique se poursuit jusqu'à l'exécution achevée : «l'interprétation apparaît alors comme le premier stade de l'esthésique

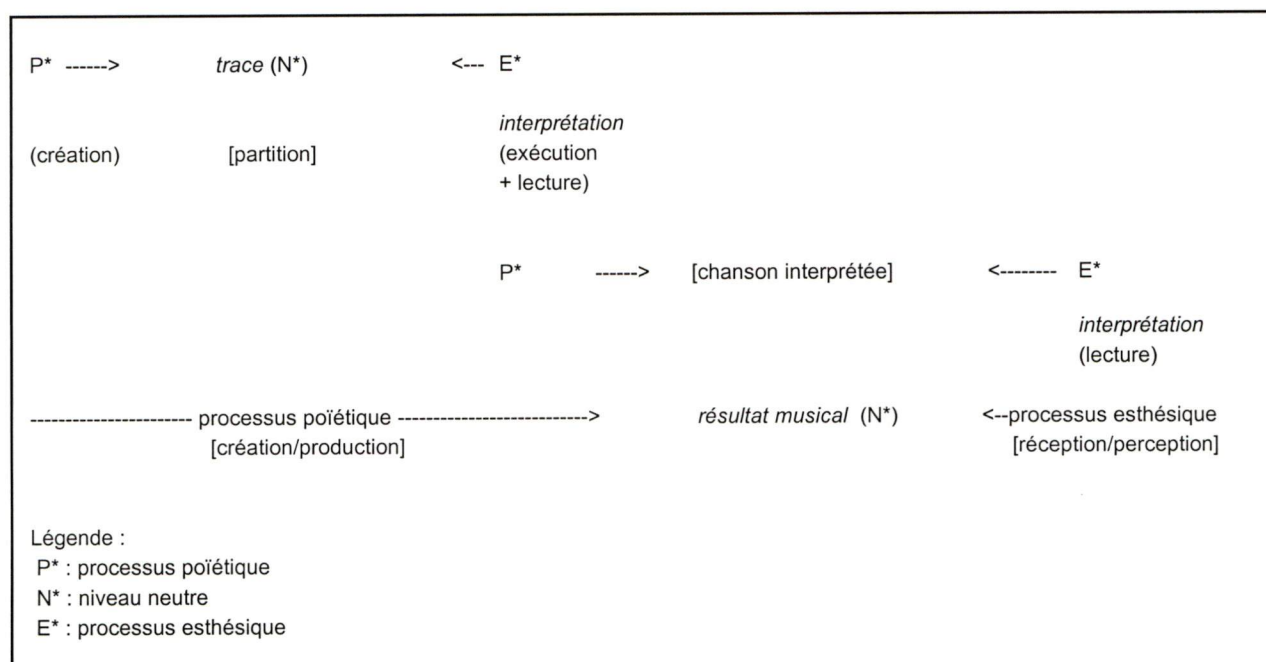
et comme le dernier du poïétique»⁷⁷.

De plus, J.-J. Nattiez souligne la distinction entre, d'une part, la *partition* comme «réalité physique invariable» et, d'autre part, la *trace acoustique de l'exécution* qui, elle, est toujours variable, selon l'interprète. Pour cette raison, Nattiez fait porter l'analyse du niveau neutre sur la partition puisque, selon lui, l'interprète fait accéder l'oeuvre à son existence sonore, mais il ne la crée pas; ce que nous ne pouvons faire étant donné la particularité de la partition d'une chanson populaire, de la création (composition) et de l'exécution (interprétation) de celle-ci. D'où la nécessité de ré-évaluer la place qu'occupe la partition et ce qui doit constituer le niveau neutre de l'analyse, c'est-à-dire ré-évaluer les frontières entre le poïétique et l'esthétique.

Aussi, pour rendre compte de la chanson populaire, il faudra situer dans notre modèle deux «niveaux neutres», ce qui équivaut à distinguer la trace (non sonore) et le résultat musical : d'une part, la partition qui, nous le verrons plus loin, inclura les paroles, la mélodie, l'harmonie et les arrangements (si on tient compte de la partition étendue, car il faudra distinguer, comme le propose R. Giroux, partition de base et partition étendue); et, d'autre part, la chanson interprétée, qui constitue le résultat musical. Un nouveau schéma illustre cette distinction des deux «niveaux neutres» de même que la distinction de deux aspects de l'interprétation, l'exécution et la lecture, (distinction sur laquelle nous reviendrons au second chapitre) et de bien situer les «lieux» où elle s'organise, comme si deux schémas de la tripartition (niveaux poïétique, neutre et esthétique) s'imbriquaient, ce que l'on pourrait représenter de la façon suivante :

77

J.-J. Nattiez, *Musicologie générale et sémiologie*, p.100.

Schéma 5 : Statut de la partition et de la chanson interprétée dans la chanson populaire

Ce schéma permet de tenir compte du statut particulier de la partition dans la chanson populaire, d'une part en distinguant la trace du résultat musical (c'est-à-dire la partition de son actualisation sonore, la chanson interprétée), d'autre part en activant le sens double de l'interprétation, exécution et lecture. Ce faisant, il permet de visualiser deux niveaux où jouent les mécanismes de l'interprétation.

Il nous faut donc maintenant développer notre propre modèle à partir de ces constatations. Mais d'abord, nous devons définir et schématiser chacun des processus en précisant les paramètres et les intervenants qui les caractérisent dans le processus poïétique (2.2), pour le niveau neutre, ou plutôt le résultat musical avec ses supports matériels et ses objets produits (2.3) ainsi que dans le processus esthétique (2.4).

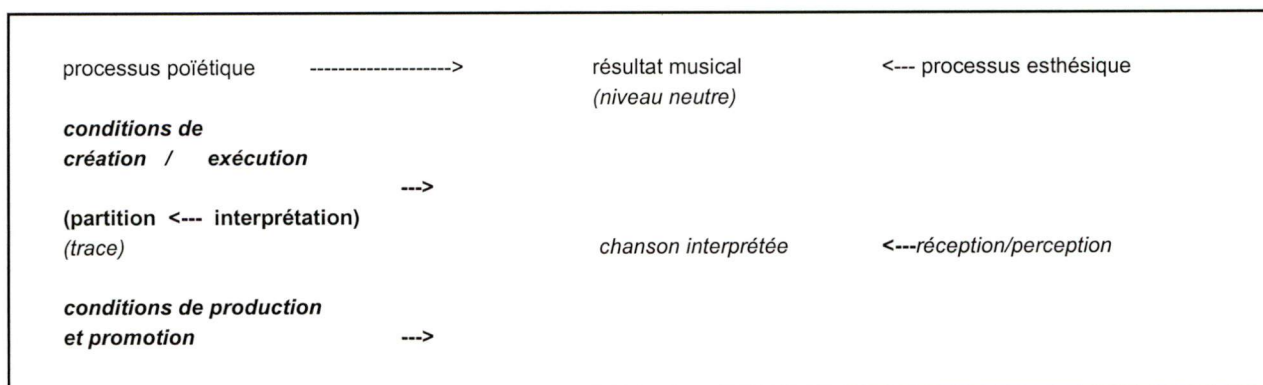
2.2 Le processus poïétique dans la chanson populaire

Le processus poïétique dans la chanson populaire comprend donc la création de la chanson incluant son exécution qui en fait un résultat musical, mais aussi les conditions de production et de promotion (2.2.1). Nous en préciserons ici les paramètres et les intervenants du côté de la création (2.2.2) du côté de l'exécution (2.2.3) ainsi que du côté de la production et de la promotion (2.2.4).

2.2.1 Le processus poïétique : les conditions de création/exécution ainsi que les conditions de production et promotion

La création/production englobe tout ce qui contribue à l'existence effective d'une chanson, c'est-à-dire tout ce qui concerne l'élaboration et la réalisation tant artistique que technique de ce produit qu'est une chanson interprétée. Ceci implique la *création* comme telle (l'écriture et la composition), l'*exécution* et la *production*, incluant la *promotion* (voir schéma 6).

Schéma 6 : Le processus poïétique



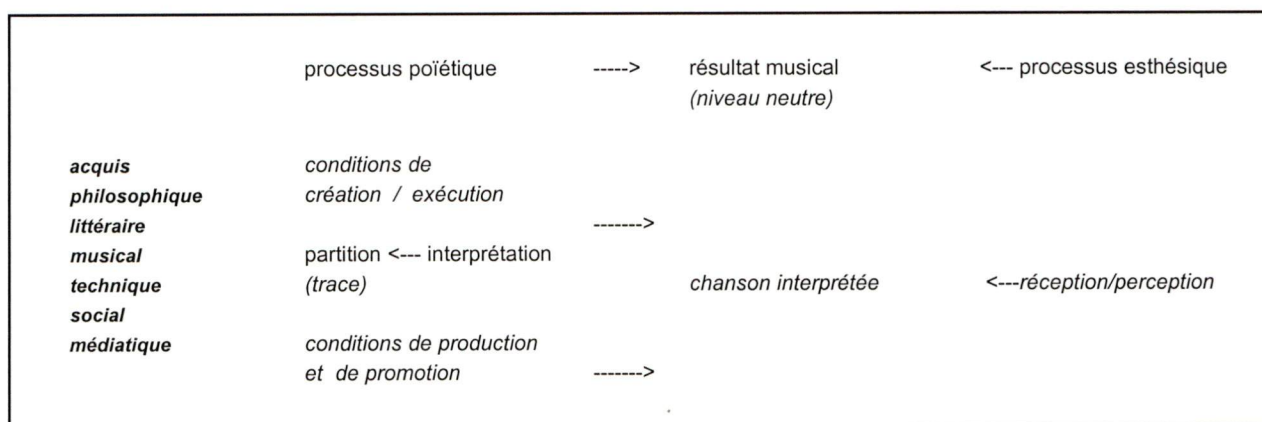
Notre schéma distingue les conditions de création/exécution des conditions de production et de promotion, tout en montrant qu'elles contribuent toutes à l'actualisation de la chanson comme résultat musical (chanson interprétée). Des critères esthétiques justifient cette distinction. En effet, il nous semble que la création et l'exécution se préoccupent davantage de l'aspect esthétique (ou artistique) de la chanson (la chanson comme «oeuvre»), alors que la production regroupe les ressources et les moyens techniques mis en oeuvre dans le but de concrétiser un «objet» ou un «produit» qui serait la chanson, et de le promouvoir (promotion, mise en marché). Ce qui ne veut pas dire que l'exécution d'une chanson, parce qu'elle privilégie (ou semble privilégier) des critères esthétiques, n'implique pas un aspect technique, bien au contraire. Mais la technique y sera dominée par des considérations esthétiques (la virtuosité des interprètes, le professionnalisme des techniciens, par exemple)⁷⁸. De même, les considérations économiques seront occultées au profit de critères esthétiques.

De plus, tous les intervenants partagent un acquis (J.-J. Nattiez parlait d'un «background») philosophique, littéraire, musical, technique et social, voire médiatique. Celui-ci n'est pas le même pour tous les intervenants, mais il «conditionne» leur façon de créer, d'exécuter, de produire. Comme chez Nattiez, ces nouvelles données pourraient s'insérer ainsi dans le schéma proposé :

78

Du moins dans les discours que l'on tient sur cet aspect de la chanson. Mais nous aurons l'occasion d'y revenir.

Schéma 6a : L'acquis des intervenants dans le processus poïétique



Théoriquement, pour rendre compte du processus poïétique en intégrant ces derniers éléments, il faudrait analyser la pratique de tous les intervenants, en fouillant cet acquis.

On peut imaginer la masse de documents qu'il faudrait consulter, les entrevues qu'il faudrait mener, les dossiers qu'il faudrait constituer, etc. En pratique, cependant, pour la problématique qui nous intéresse, nous ne ferons pas cette analyse de façon systématique, nous contentant de signaler certains éléments si cela s'avère pertinent ou éclaire notre analyse, ou encore si ces éléments font partie de l'image de marque retenue par les médias ou véhiculée par la promotion (en particulier par l'interprète, la vedette). On pourra recueillir certaines données dans les réponses et les témoignages à toutes les questions des journalistes et des critiques portant sur les influences musicales (et autres), les façons de travailler en studio, etc. jusqu'aux reportages sur les «making of» (des vidéoclips, des tournées). Le clip fait d'ailleurs voir, à l'occasion, le processus poïétique (par exemple, le clip «Ensemble» de Richard Séguin met en scène la composition et l'exécution originale de la chanson). Certains clips (par exemple, Gerry Boulet, «Qui te soignera») ou certains reportages ou entrevues (par exemple *Concert plus* avec Marjo) nous proposent et exploitent des images du travail en studio. Ils y «dévoilent» un certain aspect de la production. Il va sans dire que le même travail serait à faire

pour le processus esthétique.

2.2.2 Les paramètres et les intervenants du processus poïétique : du côté de la création⁷⁹

Une fois les frontières entre le poïétique et l'esthétique bien établies à propos de la chanson populaire, il nous faut décrire ces processus. Pour ce faire, dans un premier temps, il faut préciser les différents paramètres qui sont en jeu dans le processus poïétique, de même que les intervenants qui y oeuvrent.

Les paramètres

Qu'entendons-nous par *paramètres*? Ce sont les divers éléments qui se combinent pour constituer une chanson et que nous pouvons identifier.

D'abord, il faut isoler la *partition*, «l'ensemble des parties d'une composition musicale». On entend habituellement par là, quand il s'agit d'une chanson, les notes de la mélodie et son accompagnement (harmonisation) ainsi que les paroles. Ici, il faut distinguer deux types de partition ou du moins en préciser deux étendues possibles. Le sens «restreint» de *partition* concernera donc les paroles et la mélodie, ce que J. Julien nomme *texte*⁸⁰. Si on ajoute au *texte* la *mélodie* et

79

Ce développement sur les paramètres et les intervenants s'appuie en partie sur les travaux d'Antoine Hennion et de Robert Giroux, de même que sur les analyses que proposent L.-J. Calvet, G. Authelain, Dufays et Maingain.

80

«À la base de la chanson, on trouve déjà un double encodage : les paroles et la musique telles que les transcrit la partition. J'appellerai *texte* cet ensemble inséparable des paroles et de la mélodie...» (Jacques Julien, *Robert Charlebois. L'enjeu d'«Ordinaire»*, pp. 11-12.) Ajoutons ici que pour nous, la mélodie n'est qu'une partie de la musique.

l'*harmonie*, qui constitue la *musique* avec la mélodie, nous obtenons la *partition de base*. On pourra ensuite ajouter à cette partition ce base, les *arrangements* (un autre aspect de la musique) qui incluent l'écriture des parties instrumentales et vocales, lesquelles viennent étoffer la mélodie (autrement dit, il s'agit ici de l'«orchestration», de l'«habillage», pour reprendre un terme de G. Authelain) pour obtenir la *partition étendue*.

Les intervenants

À ce stade du processus poïétique, les intervenants sont l'*auteur* (ou parolier), le *compositeur* (qui peut être la même personne que l'auteur), ainsi que l'*arrangeur* (qu'on appelle quelquefois, par analogie, le «chef d'orchestre», ou encore «orchestrateur»). L'*arrangeur* est celui qui «habille» la partition de base : en fait, il opère la transformation de la matière première pour que l'interprète et les musiciens puissent offrir (par leur exécution de la partition élargie) le produit fini audible, le résultat musical ou chanson interprétée.

La collaboration entre ces différents intervenants peut être sporadique ou habituelle, ou encore exceptionnelle. Il peut s'agir d'une mise en musique d'un texte littéraire, d'une adaptation, d'une réécriture, d'une parodie ou encore (le plus souvent) d'une oeuvre originale.

On pourrait ajouter ici un autre intervenant, l'*éditeur*, qui serait celui qui, par exemple, sert d'intermédiaire entre l'interprète et l'auteur-compositeur, bien que son travail n'influence pas comme tel la création d'une chanson; son intervention se situerait plutôt à la frontière entre la création et la production/promotion d'une chanson.

Voici un schéma qui permet de visualiser les paramètres et les intervenants, que nous venons de

définir, dans le processus poïétique, du côté de la création.

Schéma 7 : Paramètres et intervenants du processus poïétique : la création

Intervenants	Paramètres				
[auteur]	paroles				
		}	<i>texte</i>		
[compositeur]	mélodie			}	partition de base
	harmonie		musique		
				}	partition étendue
[arrangeur]	arrangements			musique	
[éditeur]					

La partition étendue n'est cependant pas encore la chanson interprétée et la collaboration entre auteur et compositeur, de même qu'avec l'arrangeur est indissociable du travail de l'interprète et des musiciens, dans le passage au résultat musical. Il y manque donc l'exécution.

2.2.3 Les paramètres et les intervenants du processus poïétique : du côté de l'exécution

Pour qu'une partition (la trace) devienne résultat musical ou chanson interprétée, les exécutants doivent actualiser cette partition. Les voix (la façon de chanter) — que nous pourrions désigner *par vocalisation* — ainsi que le choix et le jeu (la façon de jouer) des différents instruments — ou l'*instrumentation* — s'ajoutent aux paramètres lors d'une exécution, alors que l'interprète (ou les interprètes), le(s) choriste(s) et les musiciens entrent en jeu. Avant cette étape, la chanson reste à l'état virtuel puisqu'elle n'existe vraiment qu'interprétée (exécutée), comme l'ont bien souligné Jordana et Zumthor. Et à l'exécution des musiciens, des choristes et de l'interprète (ou des

interprètes), il faudra encore ajouter le travail en studio, puis l'image (avec la mise en marché et le spectacle), etc. pour obtenir la chanson interprétée avec toutes ses dimensions (qui pourront être actualisées ou non), ce que nous verrons à la section 2.3.2.

Les paramètres

Ainsi, si l'on considère la chanson populaire comme *forme-force*, ou «dynamisme formalisé, modélisé» qui n'existe qu'en performance⁸¹, il faut prendre la mesure de l'exécution (la vocalisation et l'instrumentation), à laquelle s'ajouteront l'intervention de la technique (en studio ou «live») et l'*image* constituée par la gestuelle, la mise en scène, etc. reliées à la performance scénique (mais qui, nous le verrons plus loin, ne constitue qu'une partie de l'image de marque de l'artiste).

L'analyse de la *vocalisation* (la voix de l'interprète et des choristes) consistera à s'interroger sur la façon de chanter (maniérisme vocal) et sur les caractéristiques de la voix elle-même (timbre, registre, «grain» et leur charge symbolique). L'analyse de l'*instrumentation* consistera alors à s'interroger sur la façon de jouer, sur la coloration instrumentale (c'est-à-dire le type d'instruments choisis : acoustique, électrique, ethnique, etc.), ainsi que sur les effets recherchés ou créés. La technique, quant à elle, concerne les prises de son, et de façon générale, l'intervention des «machines», qu'il s'agisse de programmation, de manipulation du son de toute sorte (réverbération, amplification, voire, distorsion, etc.).

Reste l'*image*, ou du moins une de ses facettes, «live» (parce que reliée à l'exécution), soit la *performance*, souvent conditionnée par une image déjà «fabriquée» par les intervenants de la

81

Paul Zumthor, «Chansons “médiatisées”» dans *Études françaises*, vol. 22, numéro 3, hiver 1987, p.15.

production et de la promotion, et conforme au style de musique, au public visé, etc. (voir section 2.2.4). En spectacle, cette image inclura la mise en scène, le décor, les déplacements et la disposition des musiciens et de l'interprète, les costumes, les éclairages, etc.

Les intervenants

L'*interprète* sera placé au premier plan de l'exécution : il actualise le *texte* de la chanson et même la partition de base, s'il s'accompagne lui-même à l'aide d'un instrument (piano, claviers ou guitare, par exemple)⁸². Les *musiciens* (qui peuvent ou non faire partie d'un groupe constitué avec l'interprète) viendront compléter ce travail d'interprétation (exécution) en actualisant la partition étendue et en agissant quelquefois aussi à titre de choristes. Dans le cas d'un groupe constitué (ou d'une collaboration de longue date), ils peuvent participer à la création, si le travail de composition est fait ou peaufiné en groupe par exemple (il ne faut pas sous-estimer les «trouvailles» lors de répétitions ou même au moment de l'enregistrement du phonogramme ou lors du spectacle). Chose certaine, ils font partie de l'image de l'interprète (qu'ils forment un groupe ou non). Les clips (sans compter le discours critique) seront d'ailleurs là pour le rappeler.

L'*ingénieur du son* (avec les autres techniciens, en particulier dans le cas du spectacle) travaille en studio à réaliser le produit qui sera diffusé sous forme de bande sonore (par exemple à la radio ou sous forme de cassette ou disque). C'est lui qui «moule» la forme définitive du produit qui sera par la suite commercialisé : il manipule la console de son et s'occupe du mixage. Il travaille alors

82

N'oublions pas qu'il incarne aussi un personnage, comme le soulignait A. Hennion (1981). En fait, nous verrons que la place de l'interprète (son personnage) s'impose à travers les discours puisqu'ils véhiculent, essentiellement, l'image de marque de cet interprète.

en étroite collaboration avec le réalisateur, sinon avec l'interprète et le gérant. La sonorisation lors du spectacle en direct relève aussi de ces techniciens.

Enfin en ce qui concerne la facette de l'image qui est «live», la performance, on retrouvera quelquefois un *metteur en scène*, et tous les *techniciens* de scène qui s'occuperont de l'éclairage, etc., sans oublier tous les mouvements et les déplacements des musiciens et de l'interprète, incluant leur tenue vestimentaire, etc.

Schéma 8 : Paramètres et intervenants du processus poïétique : l'exécution

Paramètres	Intervenants
vocalisation	[interprète] [choristes]
instrumentation	[musiciens]
technique en studio et «live»	[techniciens : ingénieur du son, etc.]
performance	[metteur en scène, éclairagiste, sonorisateur, machiniste,]

2.2.4 Les paramètres et les intervenants du processus poïétique : du côté de la production et de la promotion

Les paramètres

Le processus poïétique inclut également les conditions de *production*, indissociables, dans le contexte d'une industrie, de la promotion : production du disque, incluant la réalisation, la gestion, la fabrication, la distribution et bien sûr la promotion; production du spectacle aussi, incluant le

spectacle comme tel, sa diffusion et sa promotion; de même que la production de clips, d'émissions télévisées, voire de produits dérivés (t-shirt, poster, etc).

Également indissociables des conditions de production, nous retrouvons la *gérance* ou direction artistique. Quant à la promotion (ou mise en marché) du disque, du spectacle, du clip, etc., elle regroupe le graphisme, l'image promotionnelle sous forme de photos, posters, etc., la promotion comme telle ainsi que les relations de presse qui élaborent l'image promotionnelle, le plus souvent sous forme de discours.

Les intervenants

Ici, plusieurs intervenants s'ajoutent à l'équipe existante. Le *producteur* coordonne toutes les étapes d'un enregistrement ou d'un spectacle. La plupart du temps, il s'agit de la maison de disque. C'est lui aussi qui choisira l'équipe ou l'agent de promotion, l'équipe ou l'attaché de presse, c'est-à-dire qu'il coordonnera toutes les tâches qui touchent la mise en marché, la promotion, la distribution, la diffusion, bref ce qui favorisera la circulation du produit (et des discours sur le produit).

En ce qui concerne la production du disque (assurée par une maison de disque, une «étiquette»), on retrouve le *réalisateur* qui dirige l'enregistrement de l'album en studio. En fait, c'est l'«homme de confiance» de l'artiste; c'est lui qui s'occupe de l'aspect «création»⁸³ pour l'album. Au sein de la production, il supervise l'ensemble des opérations, planifie, dirige et réalise l'enregistrement de l'album. Il arrive que le réalisateur soit aussi l'arrangeur de l'album.

Pour le spectacle, si le *producteur* assume le risque financier et la gestion du spectacle, c'est un

83

Aussi, il arrive que des auteurs et/ou compositeurs et/ou interprètes deviennent réalisateurs, le temps d'un album; par exemple, Daniel Lavoie pour Marie-Jo Thério.

diffuseur (par exemple les centres culturels, en région) qui achète les spectacles pour les présenter au public en salle. Lors du spectacle comme tel, toute une *équipe technique* s'ajoute aux musiciens et à l'auteur et/ou compositeur et/ou interprète : metteur en scène (pour la conception du spectacle comme tel, la mise en scène), le scripteur (écriture des textes), éclairagiste, sonorisateur, machiniste, etc., bref les intervenants qui contribuent à la performance, cette facette de l'image qui fait partie de la création.

Du côté de la *gérance* (ou direction artistique), un *agent* ou *impresario* négocie les contrats, supervise tous les aspects artistiques et financiers de la carrière de l'artiste. Souvent, il est rattaché à la maison de disque.

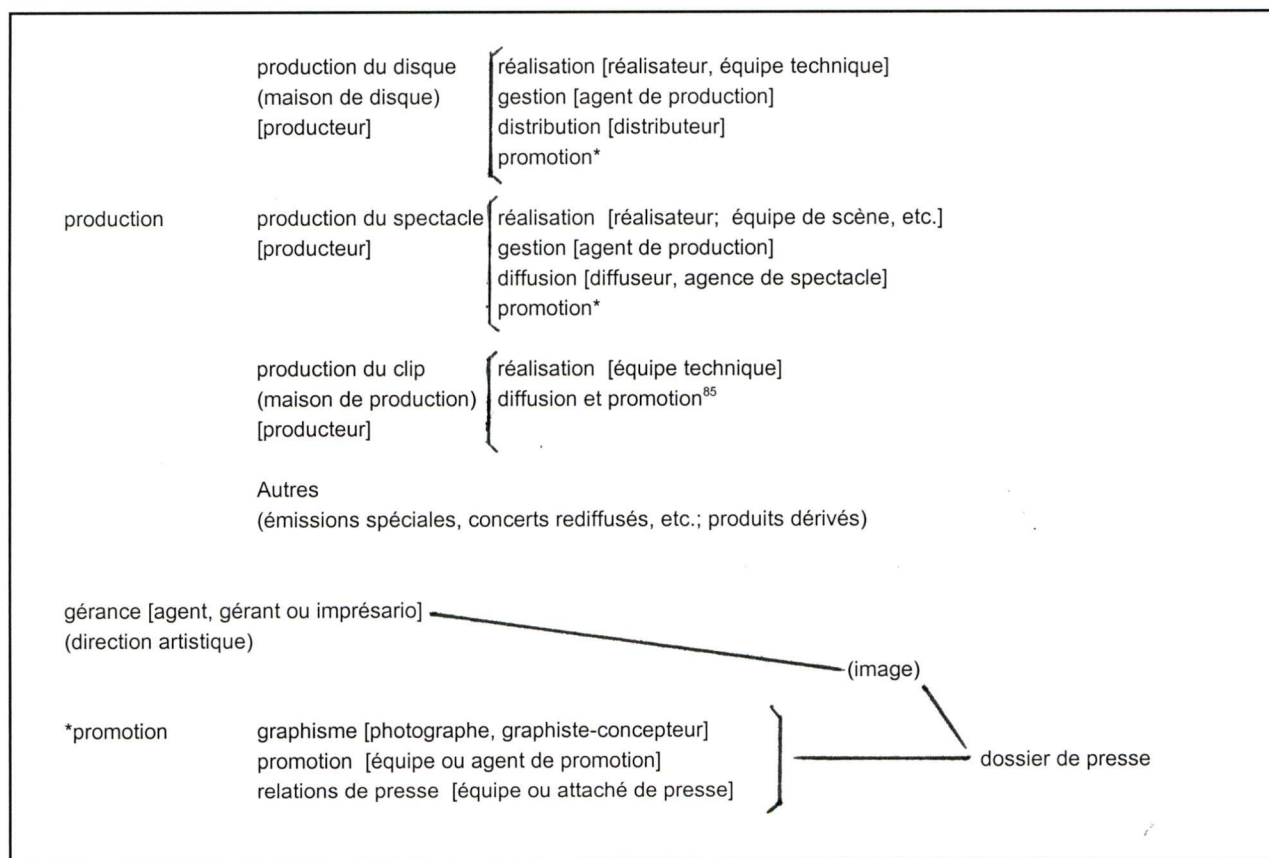
Enfin, la *promotion*, ou mise en marché, sert à informer le public et (par) les médias. Par exemple, l'équipe ou l'agent de promotion doit s'assurer que les chansons de l'album tournent à la radio le plus souvent possible, que les vidéoclips sont présentés sur les chaînes spécialisées. Une équipe (ou un attaché) de presse a pour tâche d'assurer la couverture du lancement de l'album, la publicité entourant les spectacles, à fournir les dossiers de presse, à planifier les entrevues accordées aux différents médias de la presse écrite ou de la presse électronique. Sa tâche consiste aussi à assurer une grande visibilité à l'artiste et à ses chansons.

Reste l'*image*, c'est-à-dire l'image de marque de l'artiste, regroupant tous les éléments, qu'ils soient d'ordre visuel, sémantique ou symbolique, qui définissent l'artiste pour le public d'auditeurs/spectateurs. Bref, plus que du «look» de cet artiste — sa tenue vestimentaire, par exemple — il s'agit du système de valeur auquel il est associé. Cette image de marque, élaborée (et même construite) surtout par la gérance, est véhiculée sous sa dimension visuelle : au moyen du *pictogramme*, par exemple la photographie qui apparaît sur les posters, les publicités, la pochette de l'album; par l'entremise du *vidéogramme*, une image en mouvement qui permet de voir l'artiste

bouger, esquisser un sourire, adopter certaines attitudes en entrevue, etc.; ou encore du *scénogramme*, qui comprend toute la gestuelle, etc. liée à la performance scénique⁸⁴. Cette image sera également véhiculée à travers des discours, une partie de ceux-ci étant également élaborés par la gérance.

Dans le schéma qui suit, nous tentons, de la façon la plus complète possible, en résumant tout ce qui précède, de présenter les différents paramètres et intervenants qui oeuvrent à la production et à la promotion d'un résultat musical.

Schéma 9 : Paramètres et intervenants du processus poïétique : production et promotion



84

Nous remercions M. Christian-Marie Pons pour la suggestion de ce terme afin de désigner l'aspect visuel de l'image liée à la performance.

85

Le clip étant un outil promotionnel, sa diffusion *est* sa promotion.

2.3 Le niveau neutre ou résultat musical : la chanson interprétée

Étant donné que le mode de «consommation» principal — et le mode d'existence privilégié — de la chanson populaire est la chanson *interprétée*⁸⁶, c'est elle, plutôt que la partition, qui est au coeur de notre tableau et qui constitue la frontière entre le principal processus poïétique et le processus esthétique, même si nous avons déjà établi qu'il existait une autre frontière entre les deux processus alors que l'on considérerait que la partition pouvait constituer un premier «niveau neutre» et qu'il fallait déjà effectuer un premier travail d'*interprétation*, exécution et lecture, avant d'arriver à la chanson interprétée. C'est aussi pour cette raison que nous parlons de «résultat musical» à cette deuxième frontière entre le poïétique et l'esthétique. De plus, ce résultat musical est aussi visuel (pour le vidéoclip et le spectacle, par exemple).

2.3.1 La chanson interprétée, phénomène pluridimensionnel

Au centre de notre modèle, nous retrouvons donc la chanson interprétée, c'est-à-dire le «produit» (ou résultat musical) d'une première interprétation (l'exécution, qui elle-même est déjà tributaire d'une certaine lecture, celle des musiciens et interprètes) qui sera à son tour interprétée («lue», «entendue» et/ou «écoutée», sinon «vue» et/ou «regardée») par le public auquel elle est destinée. La

86

Parce que la chanson populaire est un art «performatif» et qu'elle prend tout son sens lorsqu'elle est non seulement chantée, mais *interprétée* (exécutée et, d'une certaine façon, lue); c'est la chanson comme «forme-force» qui n'existe qu'en performance (Zumthor), puisqu'«une chanson est *chantée* ou n'est plus une chanson» (Jordana).

chanson interprétée se trouve bel et bien à la frontière de deux processus et elle permet d'effectuer le passage entre les deux. Mais surtout, comme le souligne J. Julien, « phénomène de communication pluridimensionnel, la chanson populaire est un réseau complexe de codes variés et interactifs »⁸⁷, tenant à la fois du graphisme et du discours.

Nous avons défini la «chanson interprétée» comme étant le «produit» d'une première interprétation (à la fois exécution et lecture), mais il faut ajouter que ce produit n'est constitué qu'en partie par cette exécution de la partition étendue (en fait, la dimension sonore ou le résultat musical dans sa forme sonore). Car dans la chanson populaire, toute une dimension de l'image (incluant un style, la conformité à une mode — ou son point de départ! —, un mode de vie, etc.), qu'on ne peut ignorer, s'ajoute à son actualisation sonore. C'est d'ailleurs pourquoi nous préférons parler de «chanson interprétée» plutôt que de «chanson chantée» (Calvet). Et comme nous l'avons vu, l'image, dans sa dimension visuelle, c'est le pictogramme, le vidéogramme ou le scénogramme.

Bref, la chanson interprétée est un «résultat» musical *et* visuel, chargé symboliquement, qui se présente sous des formes multiples; ou plutôt elle est «consommée» (perçue et lue) sous divers «supports», directement (spectacle en direct) ou de façon différée, à la suite d'un travail en studio (phonogramme), etc. Pour rendre compte de toutes ces possibilités et du caractère pluridimensionnel de la chanson, nous distinguons les supports matériels des objets produits, lesquels sont habituellement constitués de plus d'un support matériel.

2.3.2 Les supports matériels et les objets produits

87

J. Julien, «Le maniérisme vocal ou la voix porteuse» dans *Les Aires de la chanson québécoise*, p.126.

Les supports matériels

Le support matériel et l'objet produit ne se recoupent pas nécessairement. Si la musique en feuilles peut être considérée à la fois support matériel et objet produit (et consommé, et quoique, même là, il ne s'agisse pas toujours exactement de la même chose dans les deux cas), le disque, lui, est constitué d'un phonogramme *et* d'un pictogramme (un schéma, à la fin de cette section, tente de résumer les différentes possibilités de combinaisons des supports matériels).

Le premier support matériel (premier dans notre énumération, mais non pas «premier» d'une hiérarchie quelconque), c'est la *partition* (de base), c'est-à-dire l'ensemble des paroles et de la mélodie (le *texte*) incluant l'harmonisation⁸⁸ notées sur des feuilles. En pratique, le travail des musiciens se fait souvent à partir de repères assez schématiques, si ce n'est de mémoire. Dans ce cas, la partition est davantage un aide-mémoire qu'un document bien établi. Il est cependant nécessaire d'avoir une partition, même minimale, pour les musiciens et les choristes attitrés à des émissions de variétés, par exemple, où les chansons sont interprétées en direct. Mais on retrouve également la partition sous forme d'objet que le public peut se procurer : la *musique en feuilles* (ou en album quand plusieurs chansons sont réunies). Ces feuilles sont souvent une *transcription* pour clavier, chant et guitare, la plus fidèle possible, transcription réalisée par un professionnel. Notons que le point de départ de nos analyses de la mélodie et de l'harmonisation sera ces «transcriptions» plutôt qu'une partition détaillée qui inclurait tous les arrangements. Ces partitions (transcriptions) sont en

88

Il va sans dire que c'est un support fragmentaire puisqu'il n'inclut que les éléments de «base» qui constitueront une chanson. Mais ce sont en même temps les éléments qui ne varieront pas d'une version à l'autre, donc la «base» de toutes les interprétations (exécutions) d'une chanson. Bien sûr, quelques variations (dans le choix d'un mot, par exemple) pourront survenir, mais elles seront souvent négligeables.

même temps une *réduction* (puisque les arrangements n'y sont pas, non plus que les caractéristiques liées à l'interprétation) de la chanson que le public a pu entendre et qui constitue son point de comparaison, un repère incontournable, comme une copie «originale».

Ici, on peut se demander si seul l'objet produit peut être considéré «résultat musical» (c'est-à-dire constituer le niveau «neutre») ou si les supports matériels en font aussi partie. En effet, la musique en feuilles permet au public (à un certain public du moins) d'exécuter lui-même la chanson, même si elle n'est qu'une «réduction» de cette chanson. L'objet produit n'est donc pas dans ce cas la «chanson interprétée» telle qu'on peut l'analyser après un premier travail d'interprétation (l'exécution de l'interprète et des musiciens), mais il est tout de même un résultat musical.⁸⁹ L'interprétation (exécution) est alors le fait (le «faire», le «poïétique») d'un auditeur/spectateur qui court-circuite ainsi le processus en «traversant» le niveau neutre. Mais une chanson interprétée «originale» reste pourtant présente comme point de référence ou agit comme «écran» à l'interprétation (exécution) de l'auditeur/spectateur (voir chapitre 8, section 8.3 concernant le jeu des écrans de la chanson populaire). Ajoutons que cette interprétation est d'une nature différente pour l'auditeur/spectateur (devenu interprète) puisqu'elle n'est pas d'abord création, mais bien re-production. La chanson interprétée peut à son tour être *interprétée* (lue) par d'autres auditeurs/spectateurs, qui ne manqueront pas, bien sûr, de la comparer à la version «originale».

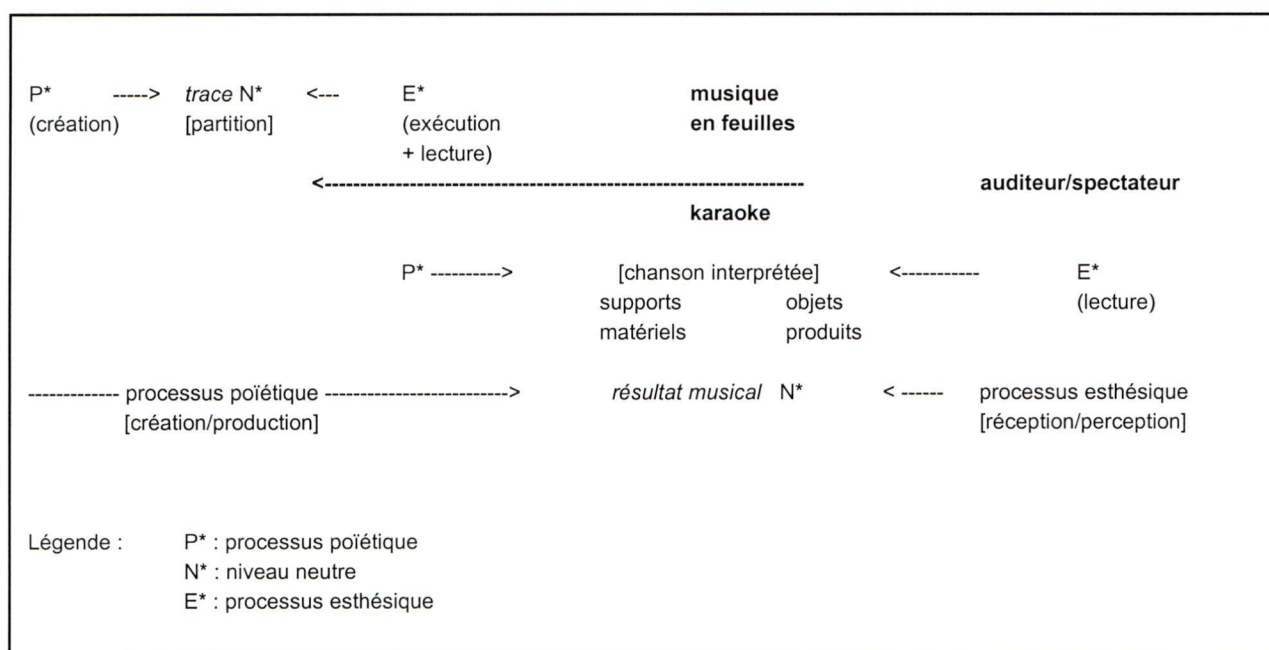
De façon générale, plus qu'un niveau «neutre», l'espace du résultat musical (où l'on retrouve les différents supports matériels) permet bien d'effectuer le *passage* entre le processus poïétique et le processus esthétique. Toutefois, pour la musique en feuilles et le karaoke, alors que

89

Et que dire de cette nouvelle pratique qui nous vient du Japon, le *karaoke*, qui donne (encore plus) l'illusion de la «création» à l'auditeur/spectateur, puisqu'il permet, sur un accompagnement instrumental préenregistré de la chanson, de se substituer à son interprète en lisant les paroles sur un écran vidéo?

l'auditeur/spectateur devient interprète, la frontière entre le processus poïétique et le processus esthétique se déplace (pour l'auditeur/spectateur), se superposant à celle des exécutants de la partition (premier niveau «neutre») et le travail de l'interprétation est alors différent. Cette nuance pourrait être schématisée de la façon suivante :

Schéma 10 : L'exécution de l'auditeur/spectateur



Le *phonogramme* constitue un deuxième support matériel. C'est la réalisation concrète de la partition élargie, c'est-à-dire de la partition de base (qui peut correspondre à la musique en feuilles) avec les arrangements (vocaux et instrumentaux), par une exécution avec les voix (de l'interprète et des choristes), les divers instruments (le travail des musiciens) en plus de l'intervention de la technique avec l'ingénieur du son et les autres techniciens (travail en studio). Le phonogramme, c'est donc l'exécution de la partition, une première interprétation de la chanson, à laquelle cependant il manque encore toute une dimension visuelle. C'est en fait la dimension sonore, reproductible, d'une

chanson.

Le *pictogramme* est une des dimensions visuelles de l'image de marque; c'est le «look», en image fixe, reproductible puisqu'existant sur support papier ou sur pellicule, qui constitue un des éléments de base de la mise en marché. Concrètement, il s'agira le plus souvent de la photographie, par exemple sous forme de poster ou d'affiche, mais servant aussi d'illustration à un article de journal, une entrevue, une critique, etc.

Le *vidéogramme*, seconde dimension visuelle, c'est en quelque sorte le «look» en mouvement, (la façon d'esquisser un sourire, les attitudes), reproductible de façon identique parce que filmé.

Le *scénogramme* (lié à la performance, au spectacle) offre une nouvelle dimension à l'image, celle de la gestuelle, de la mise en scène, lors de la performance qu'elle soit en direct ou en différé. Le spectacle en direct a un statut particulier puisqu'il se donne comme performance unique, originale, et surtout comme un contact privilégié avec le public. Le scénogramme, c'est une chanson «en acte» en quelque sorte (et la performance serait son actualisation la plus complète) et elle inclut tout un aspect technique (sonorisation, éclairage, etc.)

Les objets produits

Les différents supports matériels que nous venons d'énumérer deviendront des objets «consommés» par un public, soit de façon autonome, soit en se combinant entre eux. Comme nous l'avons déjà noté, la *musique en feuilles* a un statut particulier étant à la fois support matériel et objet produit (incluant souvent le pictogramme, la plupart du temps l'illustration de la pochette de l'album ou une photographie de l'artiste) pour l'auditeur/spectateur qui devient, à son tour, par son truchement, exécutant (interprète).

Le phonogramme deviendra objet produit lorsqu'il sera diffusé dans les médias électroniques (la *radio*). Mais ce n'est pas encore le *disque* ou la *cassette*, véhicules par excellence de la chanson comme produit de consommation, qu'on obtiendra en combinant le pictogramme au phonogramme. Notons qu'en ajoutant le pictogramme (une première dimension visuelle) au phonogramme, on suggère déjà une interprétation (lecture) de ce produit (par la charge symbolique véhiculée entre autres par le pictogramme). Cette interprétation, exprimée ou non dans un discours, influence la perception qu'aura le public de cette chanson (et donc l'interprétation qu'il en fera)⁹⁰.

Le pictogramme lui-même devient à son tour objet produit, dans certaines circonstances, lorsque différentes *photos* «officielles» autographiées par la vedette, des *posters*, des *affiches*, voire des *t-shirts* sont mis sur le marché. Ces produits «dérivés» seront souvent disponibles par l'entremise du «fan club» ou en vente lors de spectacles.

Les *entrevues télévisées* ou *reportages* sont constitués du vidéogramme, incluant très souvent le phonogramme et le scénogramme.

Plus complexe, le *vidéoclip* combine à la fois le vidéogramme et le phonogramme, souvent le

90

Il ne faut pas sous-estimer l'importance de la dimension visuelle de l'image de marque d'un artiste, non plus que tout l'aspect visuel associé à une chanson.

Michel Chion dans *Musiques. Médias et technologies* fait des commentaires intéressants sur la qualité d'écoute (et même le type d'écoute) d'un auditeur qui n'a pas d'image devant lui, de la différence entre *écouter* un disque, par exemple, et *voir* un spectacle : «...hors de la salle, et en l'absence de la vision de l'orchestre, l'impression est complètement modifiée. Sans que nous nous en rendions compte en effet, l'oeil nous aide, au concert, à localiser la source des différents sons de l'orchestre et à isoler les pupitres, ou plutôt il nous incite à entendre les sons d'où nous les voyons venir, plutôt que d'où ils nous proviennent acoustiquement – c'est-à-dire, par le jeu des réflexions, de différents points de la salle!» (p.74) Plus intéressant encore, Chion attire notre attention sur la qualité de notre écoute soulignant qu'il faudrait valoriser l'écoute dans notre société de la vision et du paraître. Selon lui, l'écoute est méprisée «alors que sont survalorisés les aspects plus évidents et ostensibles de la communication musicale : nombre d'auditeurs comptabilisé (même s'ils n'écoutent que distraitement), exubérance démonstrative du public, laquelle ne prouve pas toujours une impression profonde, caractère insolite du lieu de concert et des conditions d'exécution, etc.» (p. 95). L'image – ce que nous voyons – serait donc plus importante que la chanson elle-même – ce que nous entendons. Il faudrait ajouter cependant que l'image n'est pas seulement visuelle : elle est aussi constituée d'un discours; élaborée autour d'une forme symbolique, elle est fortement connotée. En fait, tous les objets produits (à l'exception du phonogramme diffusé à la radio, et encore) font appel à l'image.

scénogramme lorsque les images captées lors du spectacle servent à produire un clip et même quelquefois le pictogramme. Il offre des éléments de lecture de la chanson «performée» (et surtout de l'artiste, à travers sa chanson) — à cet égard il est encore plus efficace que le pictogramme —, et il constitue un outil privilégié pour la mise en marché et la promotion. En fait, le clip a un statut particulier puisqu'il est à la fois objet produit et outil de promotion.

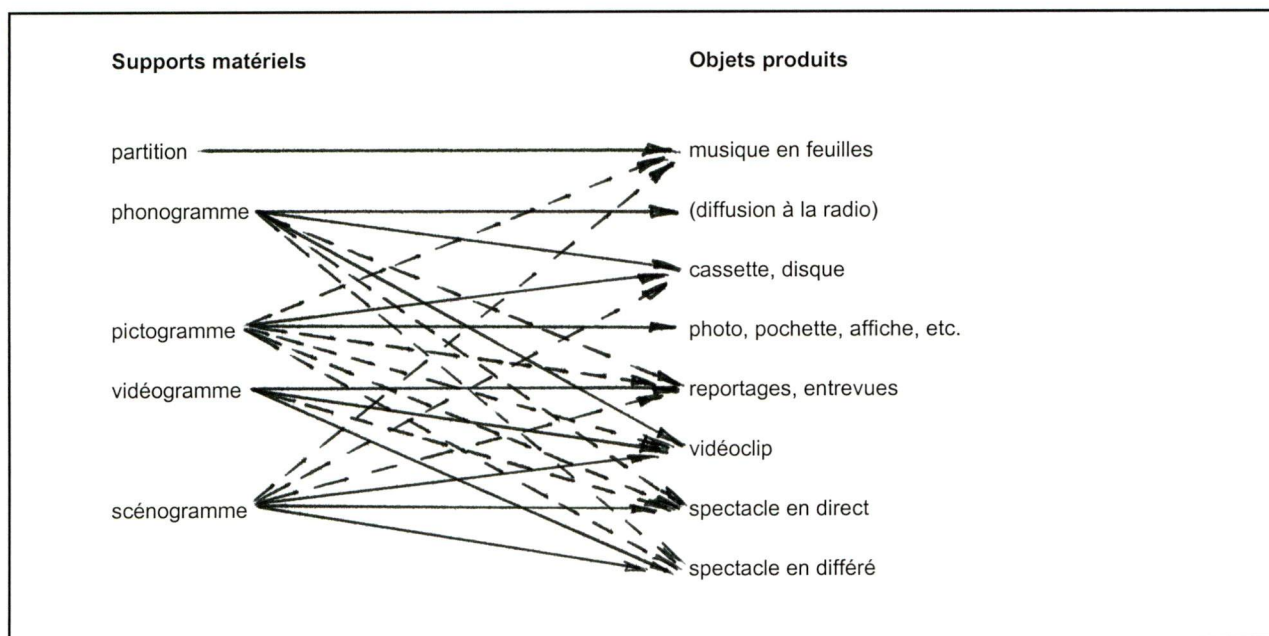
Le *spectacle en direct* relève d'abord de la performance, et donc du scénogramme, puis, dans une moindre mesure, du phonogramme. Il peut même y avoir «échange» ici, dans le cas où le phonogramme, qui donnera lieu éventuellement au disque, est capté en direct lors d'un spectacle⁹¹ à cette fin. Le pictogramme s'ajoute pour sa promotion, ainsi que le vidéogramme pour la promotion du spectacle (dans les entrevues télévisées, par exemple), mais aussi pendant le spectacle lui-même à certaines occasions. Le *spectacle en différé* relève lui aussi de la performance à travers le scénogramme, bien sûr, et du phonogramme, de même que du vidéogramme, lorsqu'il est disponible sous forme de cassette. Il peut alors avoir «subi» un montage qui le transforme de façon plus ou moins importante.

Le spectacle en direct serait une exécution particulière, exploitant une image qui lui est propre, de la partition étendue. Mais plus encore, avec le spectacle en différé, il est le lieu symbolique d'une rencontre privilégiée entre le public et la vedette.

Voici comment nous pourrions schématiser cette relation entre les supports matériels et les objets produits :

91

L'album «live» a d'ailleurs toujours la cote. Pourquoi? Déjà en 1965, Edgar Morin suggérait que le recours aux enregistrements «hors studio» permettait de retrouver l'émotion, la «qualité humaine» en réaction à la «qualité sonore irréprochable» et «aux effets spéciaux impossibles à réaliser ailleurs» que permet le studio... au détriment de l'émotion. (voir «Chansons et disques» dans *Communications*, numéro 6, 1965, p.4.)

Schéma 11: Supports matériels et objets produits⁹²

2.4 Le processus esthétique ou la réception/perception

2.4.1 Réception/perception

Pourquoi réception/perception?

Il nous paraît important de nuancer ce qu'implique le processus esthétique en distinguant réception et perception dans le but de bien marquer que, dans la pratique de la chanson telle que nous la concevons, le public n'est pas seulement un des pôles de la communication, celui qui reçoit,

⁹²

Les lignes pointillées indiquent que la présence de ce support matériel n'est pas essentiel pour constituer l'objet produit.

passif⁹³, mais celui qui participe aussi à un processus actif de perception, qui construit du sens et de la signification. L'interprétation n'est pas qu'une lecture littérale des paroles, mais aussi un travail de décodage de symboles visuels et musicaux⁹⁴.

Les conditions de réception/perception

Lorsqu'on se penche sur *la* chanson comme pratique et comme industrie (ou «champ de production», pour emprunter un terme de Bourdieu), *une* chanson est un «objet» produit et consommé. La réception/perception d'une chanson par un public, c'est en fait la «consommation» de cet objet, de ce produit. La chanson est donc reçue/perçue — et consommée — à travers un système de valeurs tant économiques que culturelles, et même politiques et symboliques.

Ainsi, tout comme pour les intervenants du processus poétique, le public, formé des critiques et des auditeurs/spectateurs, partage un acquis philosophique, littéraire, musical, technique et social, et même médiatique, qui n'est pas nécessairement le même pour tous. À cet acquis, s'ajoutent deux autres «variables» : les motivations et la qualité d'écoute de ce public. «L'écoute» n'est pas la même selon l'«objet» consommé, sans compter les conditions d'écoute. En effet, n'y a-t-il pas tout un monde entre «écouter» un disque ou une cassette en marchant avec son baladeur et l'écouter, confortablement assis dans un fauteuil, en lisant les paroles peut-être. Ou encore n'est-il pas différent d'assister à un spectacle «live», c'est-à-dire *voir* et *écouter*... ou *entendre* des chansons, un interprète,

93

Bien que dans certaines circonstances, il n'écoute pas mais *entende* seulement — et souvent malgré lui — une chanson.

94

Pour ces derniers, à titre d'exemple, rappelons que, culturellement, certains rythmes ou certaines sonorités (le violon ou le saxophone, par exemple) sont porteurs d'une signification reconnue et immédiatement décodée par les auditeurs partageant une même culture (sans le support des paroles et/ou des images).

sinon communiquer, d'une certaine façon, en compagnie de d'autres auditeurs/spectateurs?

C'est dans ce nouveau «passage» que s'effectue surtout le deuxième type d'interprétation, la *lecture*. De nouvelles questions surgissent ici. Par exemple, l'acquis des auditeurs/spectateurs et des critiques n'agit-il pas à la fois comme «écran» qui filtre les données perçues (la chanson interprétée sous toutes ses formes) en même temps qu'il constitue un «réservoir» de données qui alimenterait l'interprétation (la *lecture*) de ce qui est perçu, et «conditionnerait» cette perception/réception? Il faut noter que les intervenants de la mise en marché et de la promotion (équipe des relations de presse et équipe de promotion) partagent aussi cet acquis et que leur travail consiste à connaître celui du public et à l'exploiter pour promouvoir le produit. On peut s'interroger aussi sur le statut du critique. N'agit-il pas, lui aussi, comme «écran»? Souvent, son propos est de l'ordre de la rumeur (la critique journalistique ne propose pas ou très peu d'analyse en profondeur) et son discours influence la réception/perception de la chanson interprétée, mais de façon différente selon l'auditeur/spectateur, ou même le lieu où il s'exprime, ou encore la forme qu'il prend.

On pourrait aussi s'interroger sur la qualité de la réception/perception du public qui reçoit/perçoit la chanson de façon globale. Si l'auditeur a déjà entendu la chanson, on peut penser que, même s'il n'a devant lui que la mélodie et/ou les paroles (dans la musique en feuilles, par exemple), il la réactualise *telle* qu'il l'a entendue⁹⁵, c'est-à-dire avec la vocalisation et l'instrumentation, voire même

95

À ce propos, Gérard Authelain, qui insistait sur le fait que l'essentiel était «la réception de l'oeuvre comme totalité», offre un témoignage intéressant : «Le matin même où ces lignes furent écrites était donné, à l'émission «Télématin», le chœur des Esclaves de *Nabucco* (de G. Verdi) par les Choeurs des Concerts Colonne, accompagnés par un piano. La compétence des choristes et de l'instrumentiste n'est pas en cause, mais le résultat était fort décevant, malgré un «bis» demandé, paraît-il, par les téléspectateurs. Là où on attendait la masse sonores fournie par l'union des chœurs et de l'orchestre symphonique, il ne subsistait qu'une prestation de chorale locale scandée par les picotements du piano, confiné à l'indigence de la prise de son et l'inévitable pauvreté de la bande passante inhérente à la technique vidéo, à n'être plus qu'un instrument de percussion assurant le minimum de repères harmoniques. Pour être satisfait (et c'est ce qu'ont dû faire inconsciemment les

avec les images correspondantes s'il a vu le clip, la pochette de l'album ou les affiches promotionnelles ou encore s'il connaît bien l'artiste. Ce phénomène pourrait d'ailleurs expliquer pourquoi certaines interprétations ou versions passent ou ne passent pas la rampe. Comme si souvent, il y avait une version «originale», «première» et meilleure que les autres, et qui, par le fait même ne pourrait souffrir de comparaison. Et bien sûr, il y a tous les discours (promotionnels ou critiques) pour influencer la perception (surtout celle de l'auditeur/spectateur).

Pour répondre à toutes ces questions, il faudrait entreprendre une étude sociologique étoffée de statistiques, de témoignages, etc. Nous privilégions plutôt une autre approche, à la suite du constat de Bourdieu selon lequel le discours sur l'oeuvre serait «un moment de la production de l'oeuvre, de son sens et de sa valeur.»⁹⁶ Nous tenterons de comprendre les mécanismes de l'interprétation en jeu à travers les discours que l'on tient sur la chanson.

2.4.2 Le public : les auditeurs/spectateurs et les critiques

Identifions d'abord le public auquel la mise en marché s'adresse, et chez lequel le produit — les chansons sous toutes leurs formes, que ce soit le disque, le vidéoclip, etc. — est reçu, consommé, perçu.

Le public est un élément clé puisqu'il *interprète* la chanson (la pratique) et les chansons. Il est

télespectateurs), il fallait écouter le souvenir de l'oeuvre de Verdi, pas le produit amputé diffusé à cette heure.» (*La Chanson dans tous ses états*, p. 24-5.) On pourrait ajouter que ce produit paraissait «amputé» pour l'auditeur d'autant plus qu'il avait en mémoire une version plus «étoffée».

au centre des mécanismes de l'interprétation comme *lecture* puisque c'est lui qui construit le sens et la signification (souvent à partir, il faut le souligner, de discours qui lui suggèrent en partie ce sens ou cette signification). Nous distinguons cependant deux types de public : d'une part, les critiques, principaux «interprètes» ou lecteurs; d'autre part, les auditeurs/spectateurs, principaux consommateurs. Non seulement le mode lecture ne sera pas le même pour ces deux types de publics (on imagine bien d'ailleurs que la lecture des uns influencera celle des autres, ou du moins tentera de le faire), mais les motivations, les manifestations de l'appréciation, les modes de consommation de chacun seront différents dans la mesure où le critique élabore un discours «officiel» visant à informer, voire souvent à influencer l'auditeur/spectateur. Aussi, la réception/perception des uns et des autres sera plus ou moins influencée par plusieurs facteurs : le support matériel perçu, les discours, le lieu de consommation. Cependant, on peut croire que la lecture globale sera relativement constante à cause du souci d'uniformité de l'image (élaborée du côté de la promotion).

Il nous est difficile d'analyser l'interprétation que le public d'auditeurs/spectateurs fait d'une chanson, sauf s'il s'exprime par voie de lettres dans les journaux, commentaires à la télévision (dans des tribunes genre *Vox pop* — et encore, ces commentaires sont souvent rudimentaires et se limitent à des «j'aime» ou «je n'aime pas», etc.), à moins de cibler des groupes et de les sonder par des questionnaires précis. Il reste toujours certains indicatifs comme les chiffres de vente (disque d'or, de platine), les votes populaires, les «combats» à la radio ou à la télévision (pour les vidéoclips), le palmarès, les demandes spéciales, etc.; mais tout au plus, ils nous indiqueront le succès de l'heure.

Du côté des critiques par contre (et même si, là aussi, les discours peuvent se résumer à «j'aime» ou «je n'aime pas»), tout un réseau de textes — le discours critique —, nous permettra de mieux cerner les mécanismes de cette interprétation. Nous verrons que ces textes forment un réseau complexe d'«écrans» qui s'entrecroisent avec le discours promotionnel, lequel regroupe tous les textes

issus de la mise en marché (promotion). Et c'est le plus souvent à travers ce réseau complexe que l'auditeur/spectateur appréhende, à son tour, une chanson. C'est ce réseau qui constituera l'objet de notre analyse des mécanismes de l'interprétation.

2.4.3 Les lieux de consommation, de diffusion et de distribution

La diffusion et la distribution sont liées à la mise en circulation de la chanson sous forme de disque, de spectacle, etc. Ces lieux sont en fait liés à la consommation (disquaire, salle de spectacle, etc.). Le modèle de la pratique chansonnière que nous proposons ne serait évidemment pas complet sans la mention de ces lieux.

La chanson sera diffusée à la radio, à la télévision, en tournée. Le grossiste et le disquaire seront les lieux par excellence de la distribution et le second, pour l'auditeur/spectateur, un des lieux privilégié de la consommation. La chanson sera aussi diffusée en salle de spectacle, autre lieu par excellence de consommation pour l'auditeur/spectateur.

C'est à la frontière entre le niveau neutre (la chanson interprétée que nous avons analysée en termes de supports matériels et d'objets produits) et le processus esthétique (ou ce qui concerne principalement la réception/perception par un public), que se situent les lieux de distribution, de diffusion et de consommation. Chaque objet produit a son lieu. L'auditeur/spectateur pourra obtenir la partition (la musique en feuilles) de ses chansons préférées chez un disquaire spécialisé ou chez un marchand d'instruments et de feuillets ou de cahiers de musique. Il se procurera les disques, les cassettes et même les vidéocassettes chez le disquaire, à la librairie, au club vidéo à l'occasion

(surtout pour la location) et en d'autres points de vente comme les magasins à rayons, etc. Ces disques, cassettes ou vidéocassettes, il les écouterait chez lui, dans son salon, au volant de sa voiture, avec son baladeur, chez des amis, etc. La radio constituera un outil privilégié de diffusion pour le phonogramme (de même que les bars ou les salles de danse), alors que la télévision sera un lieu de diffusion des galas, talk-shows, reportages, clips, etc. que le public (et surtout l'auditeur/spectateur) «consommerait» bien souvent dans un lieu privé (ou dans certains bars en ce qui concerne les vidéoclips). Pour les spectacles en direct, il y a les salles de spectacles, y compris les lieux de rassemblements en plein air, etc. à l'occasion de festivals, par exemple.

Enfin, l'auditeur/spectateur pourra voir l'artiste (et sa performance) à la télévision, de même qu'il pourra lire des critiques ou des commentaires dans les revues spécialisées, les revues d'intérêt général et les journaux qui apparaissent ainsi à la fois comme des lieux de diffusion de la chanson sous forme de discours (sur la chanson) et comme lieu de consommation d'un aspect de la chanson, là où on en fait une lecture. Ces discours (incluant les discours promotionnels) ou écrans discursifs seront au cœur de notre analyse des mécanismes de l'interprétation comme lecture.

2.4.4 Les discours ou écrans discursifs

Précisons ce que nous entendons par «écrans discursifs». Par définition, un écran, c'est ce qui dissimule (ou protège) quelque chose, à la manière d'un rideau, par exemple. Ou encore, comme un filtre, il ne laisse passer qu'une partie de ce qui se trouve derrière, le modifiant (légèrement) la plupart du temps, ou du moins modifiant la perception qu'on peut en avoir. Il révèle et dissimule tout à la fois. Mais on peut encore donner un autre sens à «écran» : il peut être une surface sur laquelle se reproduit l'image d'un objet. Ou encore, comme un miroir, un écran *réfléchit* ou *reflète* une image,

ou même l'image de celui ou celle qui se trouve devant.

Les écrans discursifs, ce sont donc des discours qui agissent comme «écrans», en ce sens qu'ils modifient (et/ou orientent) notre perception; ces discours (d'où le qualifiant «discursif») permettent à la fois d'accéder à l'«objet» chanson (ou du moins, en donnant l'impression), mais toujours de façon tronquée (d'où le terme d'«écran» dans le sens de «filtre») et ils permettent de s'identifier à cet objet, à travers certaines informations, certaines valeurs qui sont ainsi suggérées (d'où l'actualisation du deuxième sens du terme, ce qui permet la «projection»).

C'est ce que suggère Antoine Hennion dans un article à propos d'un texte de Bourdieu, alors qu'il montre comment la théorie est une «mise en scène»⁹⁷. C'est «l'hypothèse de la théâtralité théorique» selon laquelle «on ne voit que ce qu'on nous montre». Développant un exemple dans le domaine de la production de chansons de variété, il s'attarde au rôle du «directeur artistique» (impresario ou agent). Ainsi, Hennion voit le producteur de variétés comme un «médiateur du populaire» dont le rôle est de «faire écran entre un public et son savoir». Ce rôle de médiation implique les notions de sujet, d'imaginaire, de projection, d'identification. «Le directeur artistique s'identifie au public, l'artiste projette son désir sur lui. Beau résultat, en effet, lorsque le public fait le trajet inverse».⁹⁸ En fait, le directeur artistique joue le rôle d'intermédiaire entre l'artiste et le public. C'est ainsi que pour l'artiste, «le public n'était qu'une image virtuelle, et il a suffi au producteur de *faire écran* pour se mettre à sa place (...)»⁹⁹. Le producteur joue le rôle du public pour l'artiste, mais il a aussi besoin de l'artiste

97

Antoine Hennion, «Le peuple, le sociologue et le producteur à succès» dans *Esthétiques du peuple*.

98

Ibid., p.257.

99

Hennion souligne également «la récurrence et la réciprocité des relations d'intermédiaires» : «Il est clair que si le directeur artistique vient se mettre entre l'artiste et le public pour que ces deux aveugles se voient à travers lui, le jeune chanteur est l'obstacle sur lequel a besoin de buter le producteur pour arriver au public, pour réaliser ses succès en travaillant sur la résistance de l'artiste; son expérience a vingt fois prouvé qu'il pouvait prévoir

puisque c'est lui qui justifie son rôle de producteur. C'est aussi, d'une certaine façon, à travers lui que le public a accès à l'artiste.

Pour Hennion, le disque, la radio, la télé, la scène constituent tous des intermédiaires entre le public et l'artiste, le spectacle étant l'«illusion d'un accès immédiat du public à l'artiste»¹⁰⁰ puisqu'il suggère cette possibilité d'une relation en face à face. Et en fait, «les intermédiaires ne comptent pas, il ne sont “que” des écrans sur lesquels se projettent l'artiste et le public “réels”».¹⁰¹ L'artiste lui-même serait un intermédiaire (à son tour, un «écran») entre le public et la musique¹⁰².

Nous croyons qu'une telle médiation existe également entre l'artiste (et son produit), le critique et l'auditeur/spectateur (ces derniers constituant le public). Les discours des critiques constituent des écrans pour l'auditeur/spectateur. Ainsi, comme le spectacle, certaines entrevues créeraient «l'illusion d'un accès immédiat du public à l'artiste» (pour reprendre Hennion). Le critique est aussi un écran pour l'artiste puisqu'il représente pour lui, en partie, l'auditeur/spectateur (ou du moins, il s'adresse à lui à travers le critique). Bien plus, nous retrouvons le même schéma de médiation entre le discours promotionnel (la mise en marché), l'artiste, les critiques, et à travers ces derniers, la même médiation entre ce discours et l'auditeur/spectateur. On peut représenter cette situation par le schéma suivant, qui reste rudimentaire et que nos analyses permettront de nuancer, schéma qui reprend celui

le public potentiel, pourtant il ne peut le *voir* véritablement sans passer par la recomposition minutieuse du public dans son artiste.» (*Ibid.*, p.260.)

100

A. Hennion, «Scène rock, concert classique» dans *Rock : de l'histoire au mythe*, p. 111. Hennion schématise aussi ce processus (p.110).

101

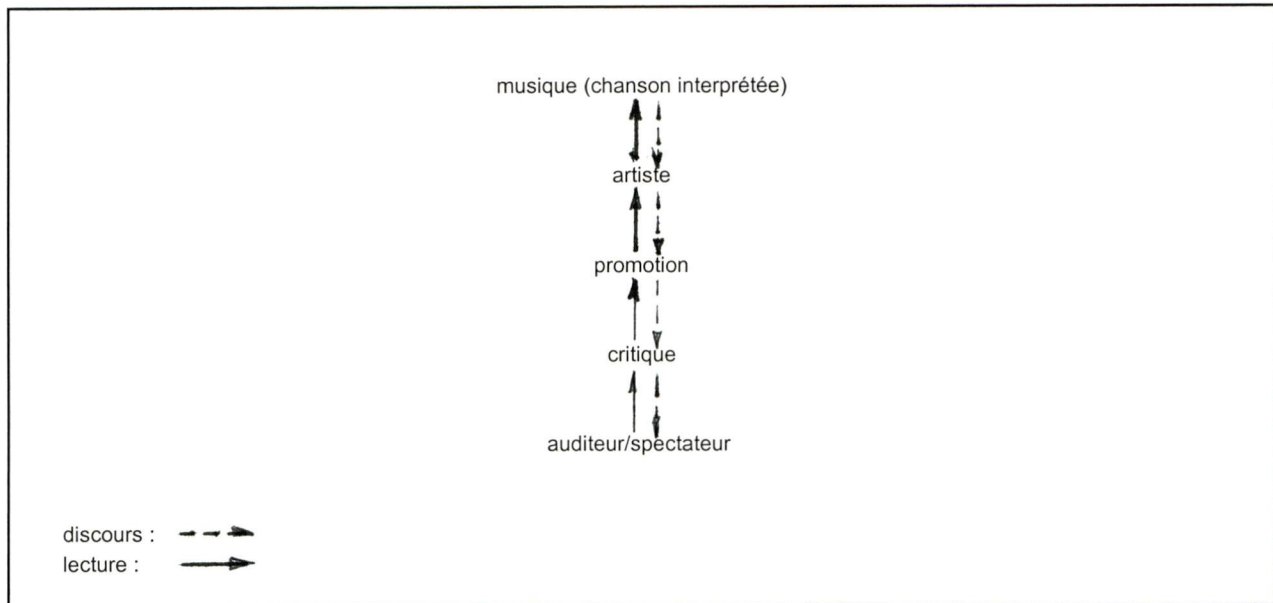
Ibid., p.112.

102

Ibid., p.116-117.

d'Hennion :

Schéma 12: Médiation entre l'auditeur/spectateur et l'artiste (et sa musique)



Tous ces discours, dans un jeu de récurrence, de réciprocité et de réflexivité, que nous tenterons de cerner, forment un réseau complexe d'écrans dans lequel jouent les mécanismes de l'interprétation.

De la même façon qu'Hennion pose le producteur de variétés comme médiateur du populaire, nous posons le critique, à travers le discours critique, comme médiateur entre l'artiste et l'auditeur/spectateur. De même, le discours de la mise en marché constitue un lui-aussi un médiateur entre l'artiste et le critique (et à travers lui entre l'artiste et l'auditeur/spectateur), une chanson n'étant qu'un pré-texte pour ces discours, et ce réseau de discours constituant l'*interprétation* ou la *lecture* d'une et de la chanson. Autrement dit, les mécanismes de l'interprétation dans la chanson populaire sont un jeu d'écrans, qui voilent et dévoilent à la fois, entre les différents intervenants dans le modèle de la pratique de la chanson (voir section 2.5).

Deux réseaux de discours s'entrecroisent donc : celui de la mise en marché et celui de la critique.

Le discours promotionnel sert non seulement à «vendre» un produit, mais aussi à construire une vedette, une idole ou une star, ou du moins son image de marque, laquelle est relayée à l'auditeur/spectateur à travers le critique. Ce discours construit aussi, en partie, le sens et la signification qu'il faut attribuer à telle chanson, etc.

Il va sans dire que l'étude des discours critiques et leur rôle d'écrans discursifs sera au centre de l'analyse du côté de la réception/perception, mais nous verrons que les discours promotionnels, bien qu'ils proviennent du côté de la création/production, y jouent aussi un rôle important. L'interaction de ces discours est vraiment au coeur de la problématique de l'interprétation comme lecture dans la chanson populaire.

Nous voulons proposer ici une méthode d'analyse de cette pratique culturelle populaire qu'est *une* chanson en tenant compte de *la* chanson, c'est-à-dire en tenant compte que chaque chanson s'insère dans une pratique, dans un système qui l'intègre et l'influence, qui en règle les mécanismes. Nous pensons que cette approche socio-sémiologique est beaucoup plus productive puisqu'elle permet de tenir compte du fait qu'une chanson n'est pas simplement un ensemble de paroles, non plus qu'une partition, mais que c'est aussi une performance — une «forme-force» (Zumthor) esthético-sociale¹⁰³, qui fait l'objet du discours et qui met ainsi en jeu des mécanismes relevant de l'interprétation, à la fois exécution et lecture.

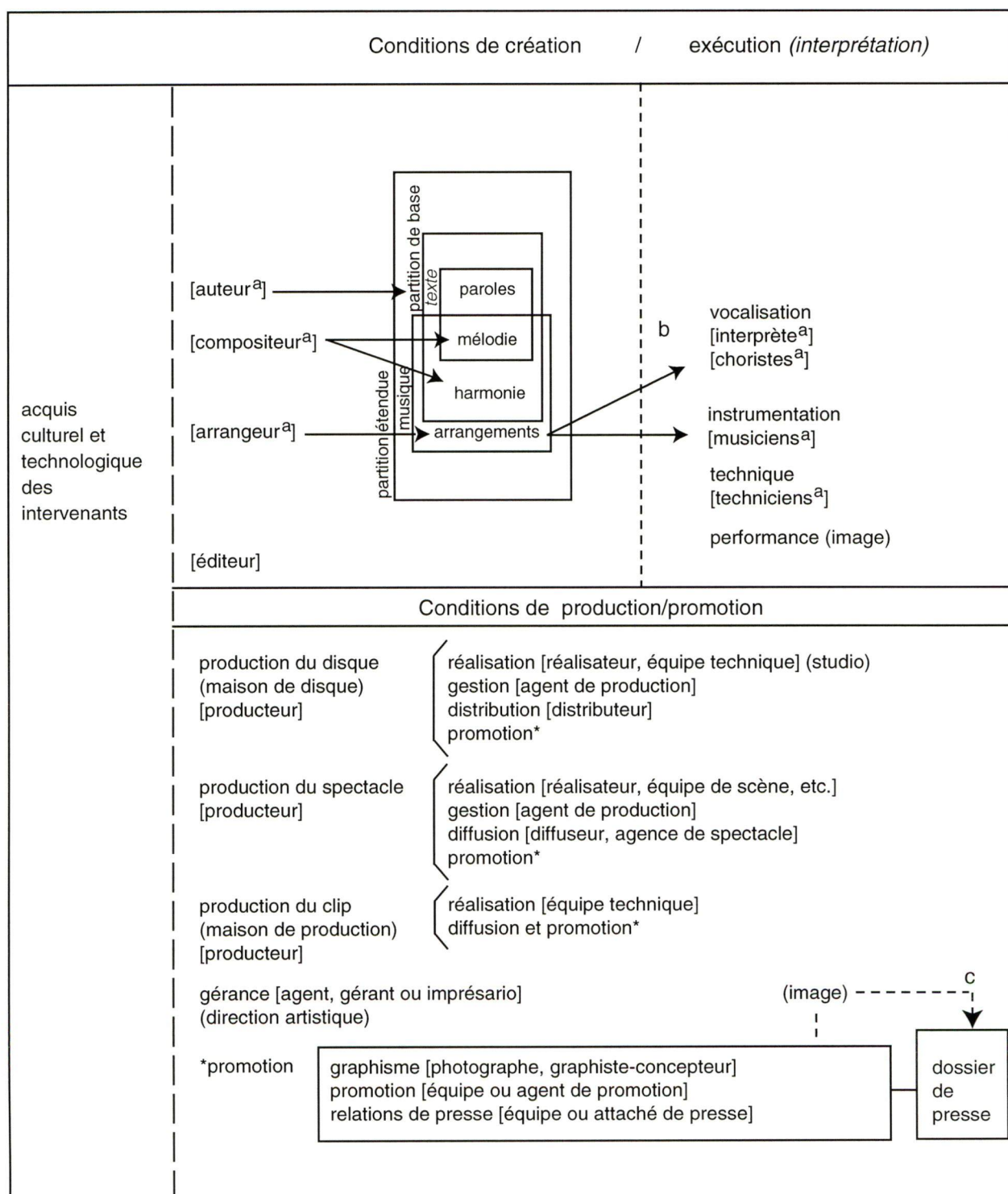
Mais avant de développer notre analyse de ces réseaux, nous proposons une synthèse de tous les modèles que nous venons de mettre en place.

103

«Esthético-sociale», puisqu'il s'agit d'un résultat artistique (esthétique) intégré à des rituels sociaux.

2.5 Modèle détaillé de la pratique de la chanson populaire

2.5.1 Modèle du processus poïétique : conditions de création/exécution, conditions de production et promotion



Notes sur le modèle du processus poïétique

- a** Ces termes (auteur, compositeur, arrangeur, interprète, choriste, musicien, technicien) renvoient à des fonctions plutôt qu'à des personnes; c'est-à-dire que la même personne peut cumuler plusieurs fonctions.
- b** Les choristes se situent au même endroit que l'interprète, puisqu'ils partagent l'espace de la voix (la vocalisation), mais la partition des choristes est écrite par l'arrangeur. On peut dire que la vocalisation des choristes est à la voix de l'interprète ce que les arrangements sont à la musique (la mélodie et son harmonisation).
- c** L'image — l'image de marque —, de façon globale, est élaborée par la gérance¹⁰⁴ (pour assurer sa cohérence), une image qui est véhiculée par l'équipe de promotion et l'équipe de relations de presse. C'est la même image (ou le même concept à la base de l'image), qu'elle prenne la forme du pictogramme (la pochette par exemple), du vidéogramme (par exemple dans les entrevues télévisées), ou même du scénogramme (lors de la performance), sauf que cette dernière n'est pas conçue pour faire la promotion, mais elle fait plutôt partie du processus de création pour donner lieu au spectacle.

104

Soit le gérant (agent ou imprésario) en accord avec le producteur de disque.

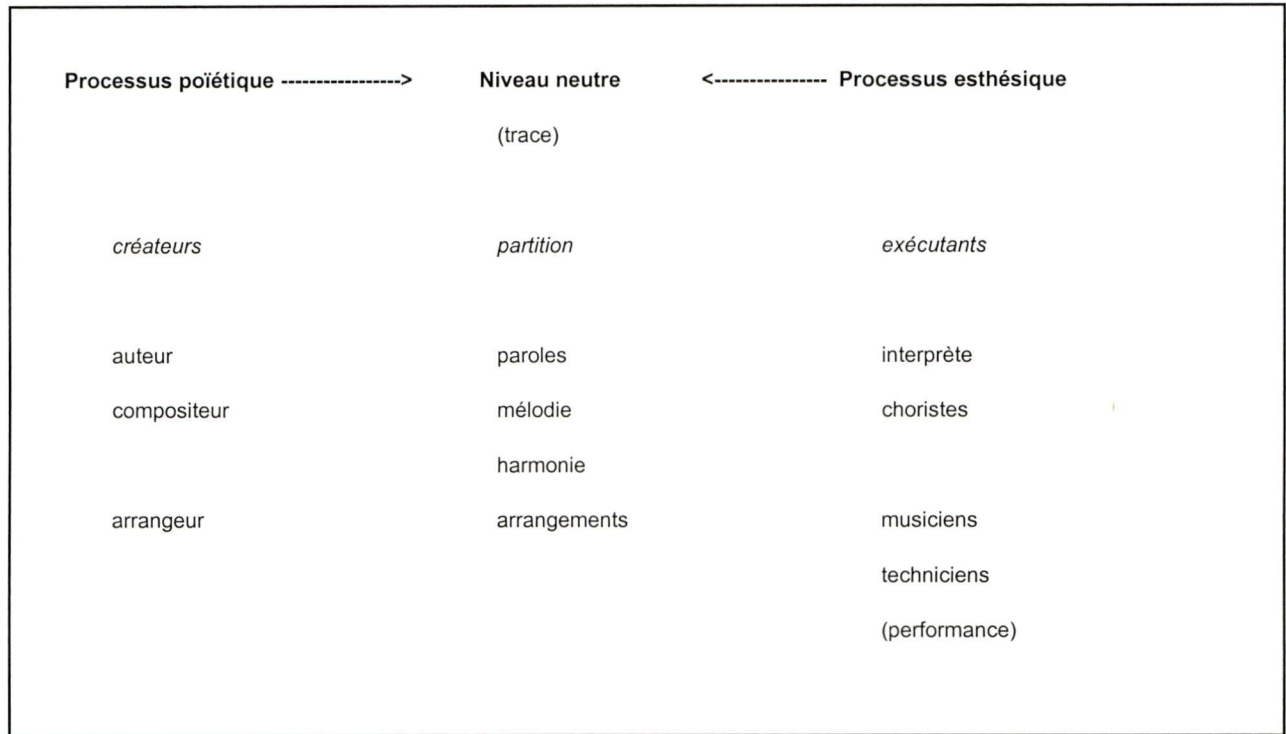
Au sujet du modèle du processus poïétique

Lorsqu'il s'agit de la chanson populaire, le processus poïétique englobe les conditions de création/exécution ainsi que les conditions de production et la promotion. Mais que ce soit dans un champ d'activités ou dans l'autre (la frontière entre les deux n'est pas toujours aussi tranchée), l'acquis culturel (c'est-à-dire philosophique, littéraire, musical, social, médiatique) et technologique est partagé par tous les intervenants (bien qu'il ne soit pas le même pour tous).

En distinguant les conditions de création/exécution des conditions de la production et de la promotion, ce modèle permet de visualiser la complexité de la pratique de la chanson dans son processus poïétique : les préoccupations ne sont pas seulement esthétiques ou artistiques, mais aussi économiques (il s'agit aussi d'une industrie). Cela permet également de distinguer deux types d'intervenants : ceux qui sont engagés dans le processus de création (de l'écriture et la composition jusqu'à la réalisation technique du phonogramme) et ceux qui participent à la production comme telle d'un objet qui devra être mis en marché, à partir d'une stratégie qui s'appuiera sur une image de marque ou tout un système de valeurs.

De plus, en distinguant la création et l'exécution, le modèle permet de rendre compte du «dédoublement» du processus poïétique dans la chanson populaire. Ainsi, on retrouvera l'auteur, le compositeur et l'arrangeur du côté du processus poïétique de la création. Leur travail se traduira par les paroles, la mélodie, l'harmonie, les arrangements qui constituent la partition (premier «niveau neutre», la trace), laquelle sera *interprétée* (exécutée) par un interprète et les choristes (voix) ainsi que les musiciens qui constituent les «exécutants» de cette partition, et donc qui l'interprètent, sans oublier les techniciens du studio ou à la console, et la performance (qui véhicule une facette de l'image), s'il s'agit d'une exécution que l'on peut voir.

Schéma 13 : Frontières des processus du côté de la création



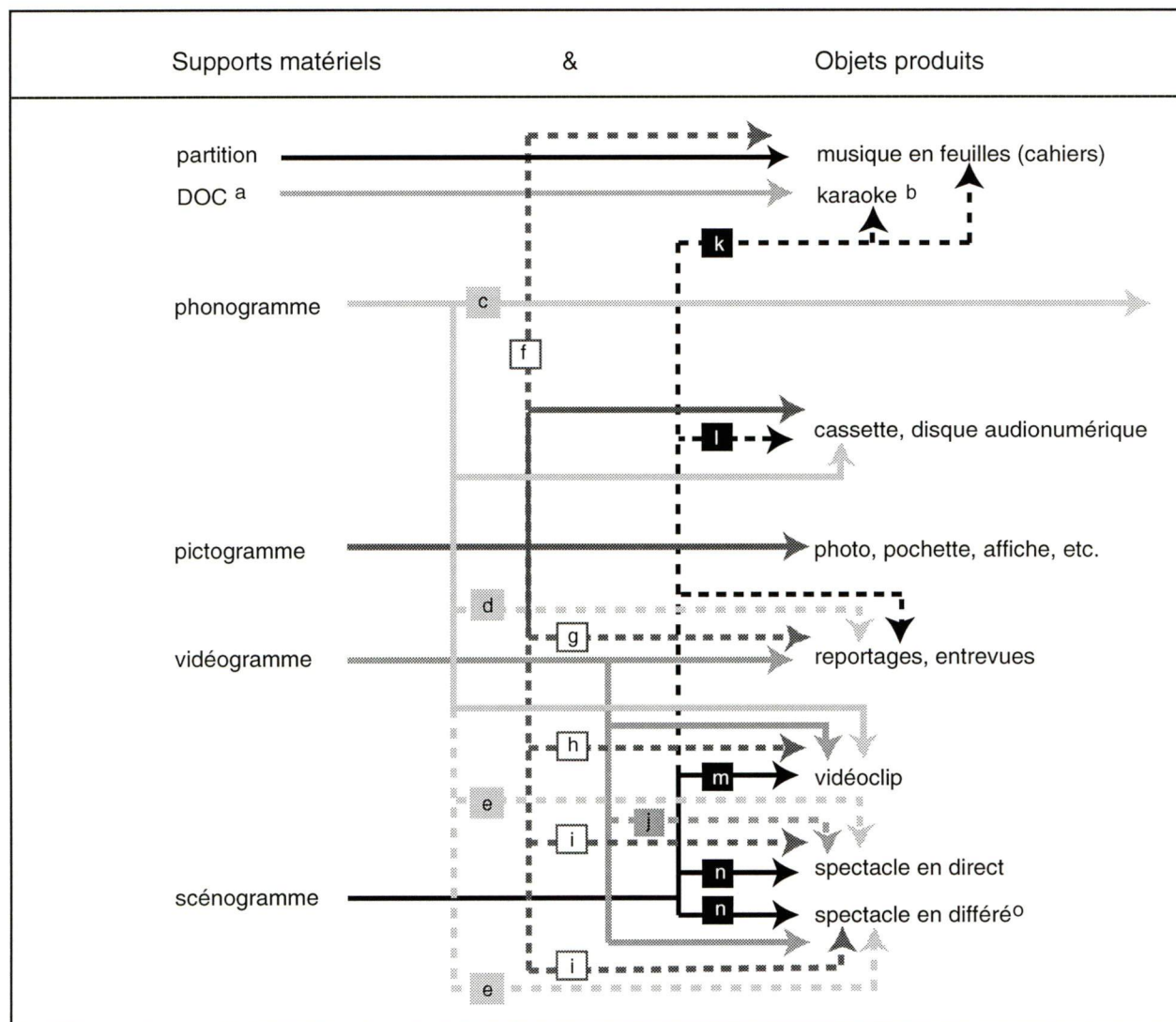
Tout ce travail constitue une partie du processus poïétique qui mènera au second niveau neutre ou résultat musical, la chanson interprétée. Détailler la chanson de cette façon permet de souligner la place qu'occupent tous les paramètres qui la constituent et les intervenants qui l'actualisent.

Notons que, dans cette section-ci du modèle, l'exécution occupe une place importante, puisqu'elle est essentielle au passage de la trace au résultat musical, mais aussi parce qu'elle inclut des intervenants autres que les musiciens. En effet, la chanson populaire étant le produit d'une technologie de plus en plus élaborée, les techniciens font partie du processus poïétique en tant qu'exécutants, à leur façon, de la partition. Les techniciens, ce sont les ingénieurs de son, bien sûr, mais aussi, quand on inclut la production et la promotion, les concepteurs graphiques des affiches et des pochettes, les

metteurs en scène des spectacles, les réalisateurs de clips, les caméramans, etc. Cette équipe de techniciens se modifie selon le support (phonogramme, vidéogramme, etc.), ou le produit (vidéoclip, spectacle, etc.).

Ce modèle permet également de souligner l'importance du travail de d'autres intervenants, en particulier pour la promotion et la production, — qui oeuvrent souvent dans l'ombre — mais qui sont essentiels à la circulation d'une chanson, par exemple l'équipe de promotion, l'équipe de relations de presse, etc.

2.5.2 Modèle du résultat musical : les supports matériels et les objets produits



Notes sur le modèle du résultat musical

Dans ce modèle, les lignes pointillées indiquent une possibilité, donc une combinaison qui n'est pas toujours actualisée.

- a** Un DOC, c'est un disque optique compact (cd-rom), support entre autres, du karaoke.
- b** Le karaoke s'apparente à la musique en feuilles dans la mesure où l'auditeur/spectateur se l'approprie pour réaliser une performance lui-même. C'est pourquoi nous l'avons inclus dans notre modèle à cet endroit.
- c** Le phonogramme ne donne pas lieu comme tel à un objet produit puisqu'il constitue la bande sonore à laquelle on ajoutera d'autres éléments dans le but d'en faire des objets. Sa seule utilisation autonome est la diffusion à la radio.
- d** Lors d'entrevues à la télévision, il arrive très souvent (sinon presque toujours) que l'artiste interprète une chanson (surtout dans les talk-shows). Ce qui explique également la ligne pointillée provenant du scénogramme.
- e** Le pointillé veut indiquer ici que le spectacle en direct est tributaire du phonogramme (ce qui est vrai aussi des performances télévisées dans le cadre d'émissions de variétés). C'est-à-dire que le spectacle reproduit, dans la majorité des cas, les arrangements de la bande sonore, mais pas toujours, d'où le pointillé. Notons que l'inverse peut être vrai : c'est le spectacle en direct qui

permet de graver la bande sonore (par exemple l'album *Présences* de Marie-Claire Séguin ou encore *Vagabondages* de Richard Séguin. Voir I.)

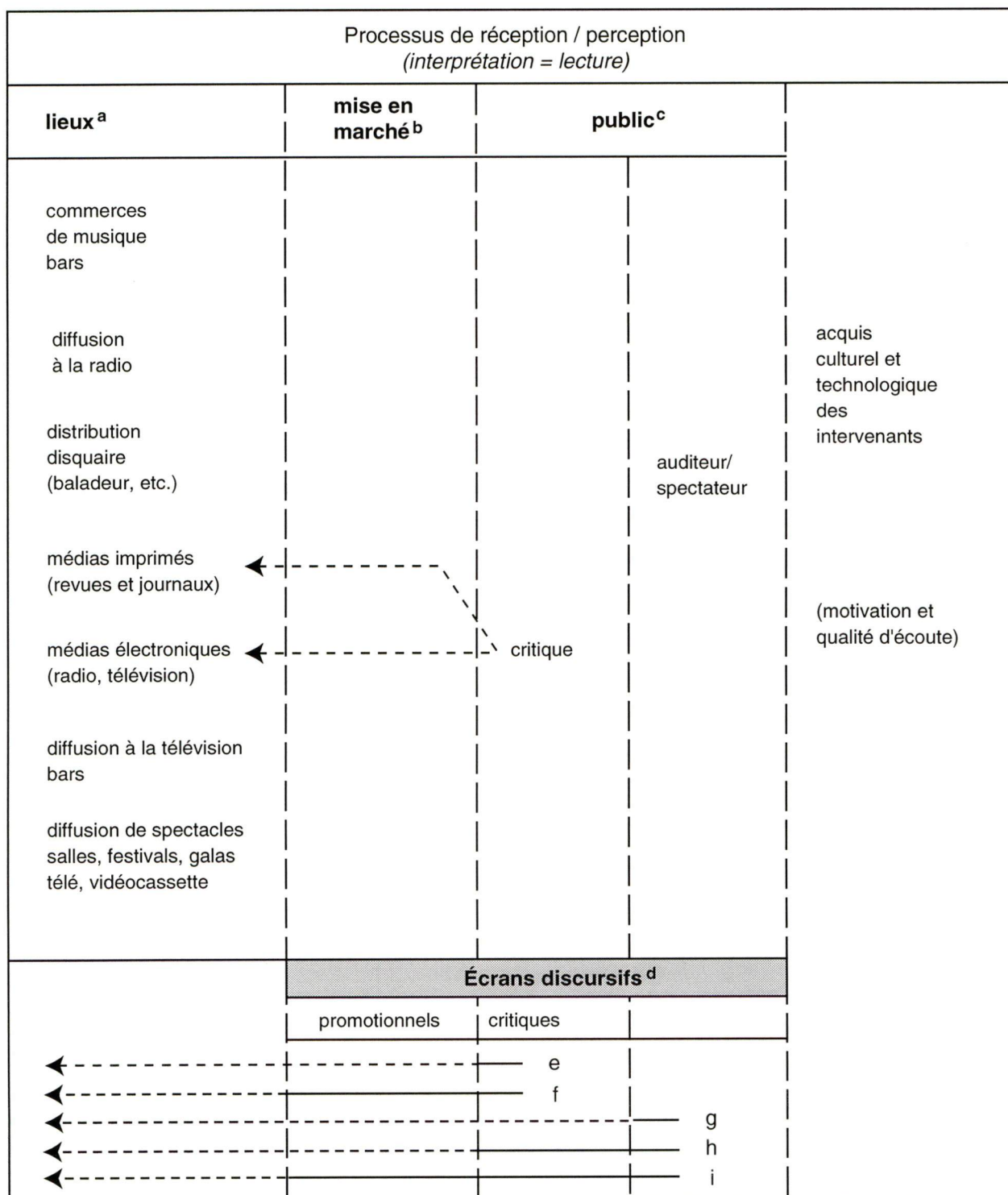
- f** Le pointillé veut ici rappeler que, très souvent, les cahiers (où sont regroupées toutes les partitions des chansons contenues dans un album) proposent le pictogramme de la pochette de cet album en page couverture.
- g** S'il s'agit d'un reportage ou d'une entrevue dans la presse écrite, on fera appel au pictogramme pour illustrer le texte, alors que si le médium est la télévision, on retrouvera le vidéogramme.
- h** Le vidéoclip reprend parfois (d'où le pointillé) le pictogramme.
- i** Le pictogramme fait aussi partie du spectacle puisqu'on vend le spectacle avec l'affiche, sinon l'affiche du spectacle elle-même. Sans compter les macarons ou t-shirts à l'effigie de la vedette et autres produits dérivés ... Mais il ne fait pas partie du spectacle en direct comme tel, d'où le pointillé.
- j** Le vidéogramme peut être intégré au spectacle en direct avec l'utilisation des écrans géants par exemple.
- k** Dans des cas particuliers où c'est l'auditeur/spectateur qui devient exécutant, la performance de l'artiste devient un «modèle» à imiter.

- l** Le scénogramme (dans sa dimension de performance sonore) sur scène sert quelquefois à graver le disque (voir **e**).
- m** Le vidéoclip exploite parfois des scènes d'un ou de plusieurs spectacles en direct.
- n** Le scénogramme donne également lieu au spectacle en direct et en différé.
- o** Le spectacle en différé inclut à la fois le vidéogramme, le scénogramme (avec la performance en direct) ainsi que le phonogramme (de la même façon que le spectacle en direct).

Au sujet du modèle du résultat musical

Reprenant le schéma 11, ce modèle illustre comment les différents supports matériels se combinent pour créer un produit (qui sera reçu/perçu par un public de critiques et d'auditeurs/spectateurs), bref pour constituer la chanson interprétée, et il souligne la multitude de formes qu'elle peut prendre. Par exemple, il permet de visualiser le lien entre le phonogramme et le spectacle en différé et le spectacle en direct. Il met en lumière la complexité du phénomène chanson, de même que l'aspect multidimensionnel de la chanson interprétée.

2.5.3 Modèle du processus esthétique : conditions de réception/perception



Notes sur le modèle du processus esthétique

- a** Les lieux de consommation, de diffusion, de distribution varient selon les objets produits. Dans le cas des vidéoclips, des affiches, etc., ou des reportages et entrevues, la mise en marché entre en jeu.
- b** La mise en marché inclut toute la publicité faite pour vendre le spectacle et/ou le disque. Le spectacle en différé pourrait donc faire partie des moyens employés dans la mise en marché au même titre que les clips, les affiches, les reportages ou les entrevues. De même, on peut penser que le disque fait vendre le spectacle ou vice-versa.
- c** Le public est formé d'une part, par les auditeurs/spectateurs et d'autre part, par les critiques (qui sont des auditeurs/spectateurs spécialisés — ou reconnus comme tels).
- d** La mise en marché et la critique mettent en place des écrans discursifs, c'est-à-dire des discours qui agissent comme des filtres ou quelquefois comme des lieux de projection. Ces discours suggèrent à l'auditeur/spectateur une façon d'écouter, de voir, de comprendre, de traduire, etc. ou encore l'incite à s'identifier à tel artiste, etc.

Dans cette section, les pointillés tentent de nuancer les différents modes possibles par lesquels le public reçoit/perçoit une/la chanson.

- e** Le critique peut percevoir l'objet produit de manière directe, sans aucune influence du discours

promotionnel et communiquer sa réception/perception (son interprétation ou lecture) comme tel.

- f** Le critique peut percevoir l'objet produit à travers le discours promotionnel et en communiquer sa réception/perception (interprétation ou lecture) à travers ce discours.
- g** Ici, il s'agit de rendre compte de la possibilité (très hypothétique) que l'auditeur/spectateur reçoive/perçoive l'objet produit de manière directe, sans aucune influence des différents discours.
- h** L'auditeur/spectateur peut percevoir l'objet produit à travers le discours critique.
- i** L'auditeur/spectateur peut percevoir l'objet produit à travers des écrans discursifs multiples : ceux des critiques et (à travers) ceux de la promotion.

Il faut aussi noter les lieux des différents discours : médias imprimés (journaux, revues) et médias électroniques (radio, télévision). À cela, s'ajoutent les instances de consécration (prix, subvention et bourse, palmarès, galas, honneurs, nominations) par l'industrie et par le public.

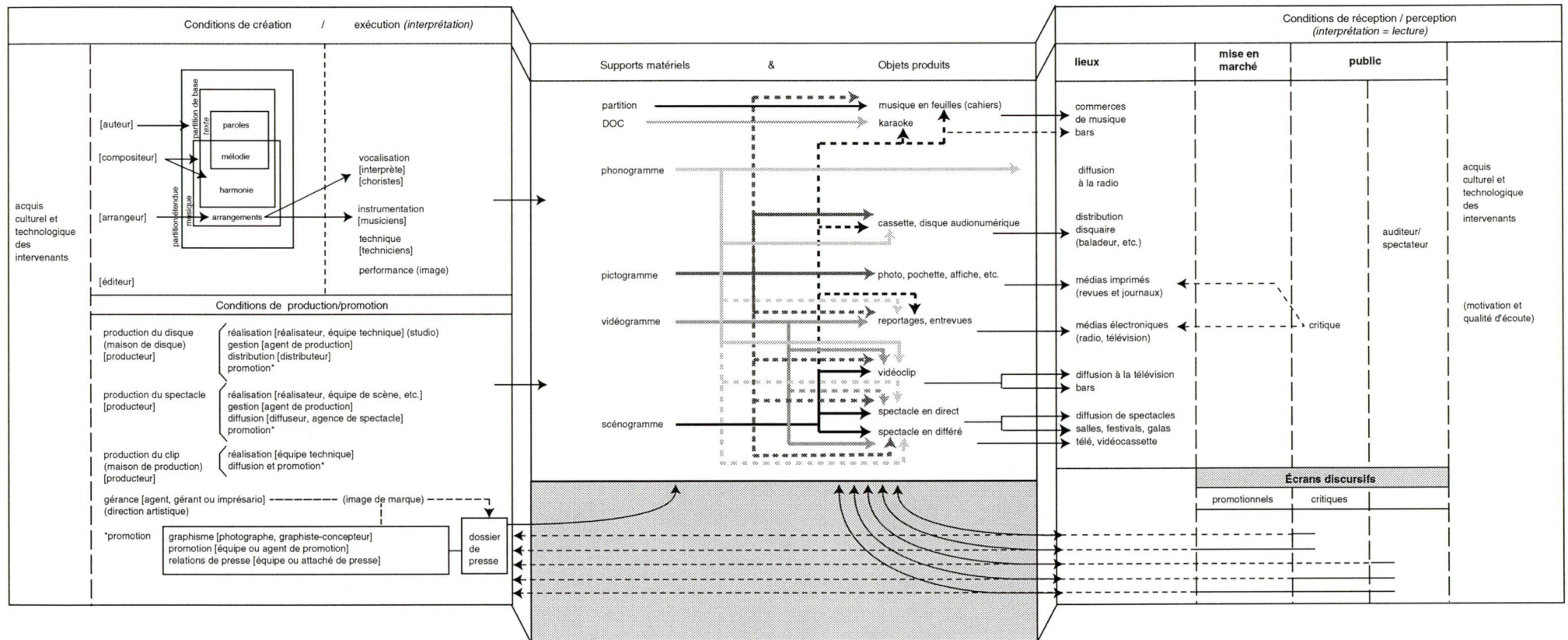
Au sujet du modèle du processus esthétique

C'est le stade de la «consommation» du produit par l'auditeur/spectateur. Le modèle permet de montrer comment le public (critique et auditeur/spectateur) appréhende la chanson interprétée (sous forme de chanson, clip, spectacle), c'est-à-dire à travers un nombre plus ou moins grands d'écrans discursifs.

La mise en marché touche à tout ce qui a trait à la promotion et à la diffusion de la chanson interprétée. On y retrouve donc les médias électroniques (radio, télévision), les médias imprimés (journaux, revues spécialisées) ainsi que les tournées de promotion, les discours (critiques ou purement promotionnels, les jugements de valeur, etc.). La mise en marché influence les conditions de réception/perception (c'est même son but premier). C'est pourquoi elle s'inscrit à la frontière entre le niveau neutre et le processus esthétique qui touche le public dans notre modèle. Mais la mise en marché fait aussi partie des conditions de production (modèle du processus poétique) puisque c'est là que sont élaborés les discours d'accompagnement, que le «son», le «look», etc., bref, que l'image de marque est mise au point.

En mettant côte à côte ces trois modèles, on obtient une vue d'ensemble de la pratique de la chanson avec ses principaux paramètres, intervenants et lieux.

2.5.4 Modèle de la pratique de la chanson



Chapitre 3 — L'analyse de l'interprétation

Nous arrivons au cœur de notre projet : proposer une méthode d'analyse qui permette de rendre compte des mécanismes de l'interprétation dans la chanson populaire. Mais d'abord, revenons sur notre définition de l'interprétation.

3.1 Le sens double de l'interprétation : exécution et lecture

Qu'entendons-nous par «interprétation»? L'interprétation, c'est d'abord la façon d'«exécuter» la partition de base (ou l'ensemble des paroles, de la mélodie — soit le *texte* — et de l'harmonisation). Autrement dit, il s'agit d'opérer le *passage* d'une partition plus ou moins élaborée à l'existence sonore. L'exécution (qui implique le passage de la partition de base à la partition étendue, laquelle comprend les arrangements) se caractérise par l'instrumentation, incluant le choix des instruments, les arrangements instrumentaux et le «jeu» des musiciens, ainsi que par la vocalisation (la voix) de l'interprète et des choristes, incluant ainsi les arrangements vocaux et la façon de chanter (le maniérisme vocal)¹⁰⁵. L'exécution a d'abord et avant tout une dimension esthétique.

Or, *interpréter*, c'est aussi «donner une signification», ou, si l'on veut, faire une «lecture»; c'est la dimension sémantique de l'interprétation qui entre ici en jeu. Premier travail à partir de la partition,

105

À cela, et dans une perspective encore plus large, pourrait s'ajouter toute intervention technique (de l'ingénieur du son par exemple), que ce soit en studio ou lors de spectacles, ainsi que tout ce qui touche à la performance, le spectacle étant une exécution particulière de la chanson interprétée.

l'instrumentation et la vocalisation actualisent toutes deux cette double dimension de l'interprétation, puisqu'elles ont à la fois une dimension musicale et une dimension sémantique (linguistique). Cependant, si la voix partage la dimension musicale avec l'instrumentation, elle constitue le principal véhicule de la dimension sémantique (surtout dans la «chanson à texte») puisqu'elle est porteuse des paroles, donc du sens «littéral». L'instrumentation aussi est porteuse de signification, mais de façon symbolique. La vocalisation et l'instrumentation (l'exécution des musiciens et de l'interprète) permettent donc à un auditeur de «lire», en quelque sorte, la chanson. L'interprétation comprend aussi le décodage d'une image, laquelle est porteuse de signification (à un niveau symbolique, comme l'instrumentation). L'image inclut tout l'aspect visuel qu'impliquent le spectacle (dimension scénique, gestuelle), la mise en marché (posters, pochettes) et bien sûr, le vidéoclip, ce dernier occupant depuis une dizaine d'années une place privilégiée puisqu'il suggère (sinon impose) une lecture de la chanson au public, lecture qui a d'autant plus d'impact (on pourrait dire qui est d'autant plus «efficace») qu'elle est perçue globalement par l'auditeur/spectateur et qu'elle ne s'en tient qu'à quelques éléments clés qui sont répétés, sinon martelés. L'interprétation, pour le public, ne consiste en fait, la plupart du temps, qu'en une lecture de la chanson interprétée (sauf dans les rares occasions où il devient lui-même exécutant). Le chanteur et les musiciens, quant à eux, interprètent la chanson dans les deux sens du terme : ils l'*exécutent*, mais pour pouvoir en faire une bonne exécution, ils doivent d'abord (ou en même temps) la *lire*.

Également, à une époque «médiatisée» comme la nôtre, et compte tenu de la place prépondérante qu'occupent l'enregistrement, l'utilisation de l'image, la venue des ordinateurs multi-médias, le phénomène du karaoké, etc., l'interprétation est influencée par la technique, non pas seulement en ce qui concerne la lecture (de la réception ou perception) par le public des différents «objets

produits», mais aussi pour l'exécution d'une chanson par le même public. Prenons par exemple le cas de la musique en feuilles. La performance résultant de l'interprétation (exécution) de cette partition n'est souvent qu'un pâle reflet de la chanson sur phonogramme. Il y manque toute la technologie qui, aujourd'hui plus que jamais, fait partie intégrante de la chanson populaire. Il y manque ainsi les arrangements... On n'a qu'un «squelette» de la chanson telle qu'on l'a entendue, même si souvent, notre mémoire compense tous les éléments qui manquent¹⁰⁶.

L'*interprétation*, dans le cadre de la pratique de la chanson, c'est donc à la fois un processus d'exécution, qui s'inscrit dans un processus de création, ainsi que — et surtout — un processus de lecture.

Où se situe le chercheur dans cette structure? À la suite d'U. Eco, nous pouvons distinguer une double possibilité de lecture, et par le fait même deux types de lecteurs :

L'interprétation sémantique ou sémiosique est le résultat du processus par lequel le destinataire, face à la manifestation linéaire du texte, la remplit de sens. L'interprétation critique ou sémiotique, en revanche, essaie d'expliquer pour quelles raisons structurales le texte peut produire ces interprétations sémantiques (ou d'autres, alternatives).¹⁰⁷

Nous pouvons dire que le premier type d'interprétation s'intéresse à l'effet alors que l'autre s'intéresse au comment cet effet est produit. Ainsi, en appliquant ce principe à l'analyse de la chanson populaire, on peut dire que, d'une part, la lecture peut être *sémantique* (ou sémiosique)

106

À ce propos, voir le commentaire d'Authelain que nous avons déjà cité (note 13).

107

Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, p.36.

lorsqu'elle cherche à éclairer le *sens*, ce que fera l'auditeur/spectateur ou le journaliste (ou encore le chroniqueur) dans un premier temps. D'autre part, la lecture peut être *critique* (ou sémiotique) lorsqu'elle s'interroge sur le fonctionnement de l'objet lu, et c'est peut-être davantage ici le travail du sémioticien, quoique certains critiques spécialisés s'interrogent quelquefois (et dans une certaine mesure) sur le fonctionnement de l'objet «chanson», sur l'industrie. En fait, ce sera aussi le travail de l'équipe de promotion, travail qui consiste en effet à savoir comment circulent les discours (comment fonctionne le «système») pour élaborer une stratégie de mise en marché du produit (le marketing) selon les attentes présumées du consommateur. Il va sans dire que l'un influence l'autre chez certaines «vedettes» qui produiront des «objets» en fonction du marché visé.

Règle générale, cependant, les discours sur la chanson autres que les discours universitaires se contentent d'une interprétation sémantique de la chanson. Nous proposons, quant à nous, une lecture critique de l'interprétation dans la chanson populaire : nous nous interrogeons sur le fonctionnement de ce processus.

Le problème de l'interprétation peut donc se poser comme un *passage*, un processus de transformation d'un pôle (de production) à un autre (de consommation). Entre ces deux pôles, il s'agit pour les uns, de créer, et pour les autres, de décoder un sens ou une signification. Pour nous, il s'agit surtout de comprendre comment les processus fonctionnent.

Alors, dans l'analyse de l'interprétation comme *exécution*, le travail du sémioticien consistera à s'interroger sur le passage de la partition à la chanson interprétée et sur les liens entre ces deux pôles pour comprendre comment les exécutants créent (ou investissent) du sens, de la signification. Le sémioticien s'attardera donc au travail de la voix, des musiciens, à la technique et à l'image.

Dans l'analyse de l'interprétation comme *lecture*, le travail du sémioticien consistera alors à

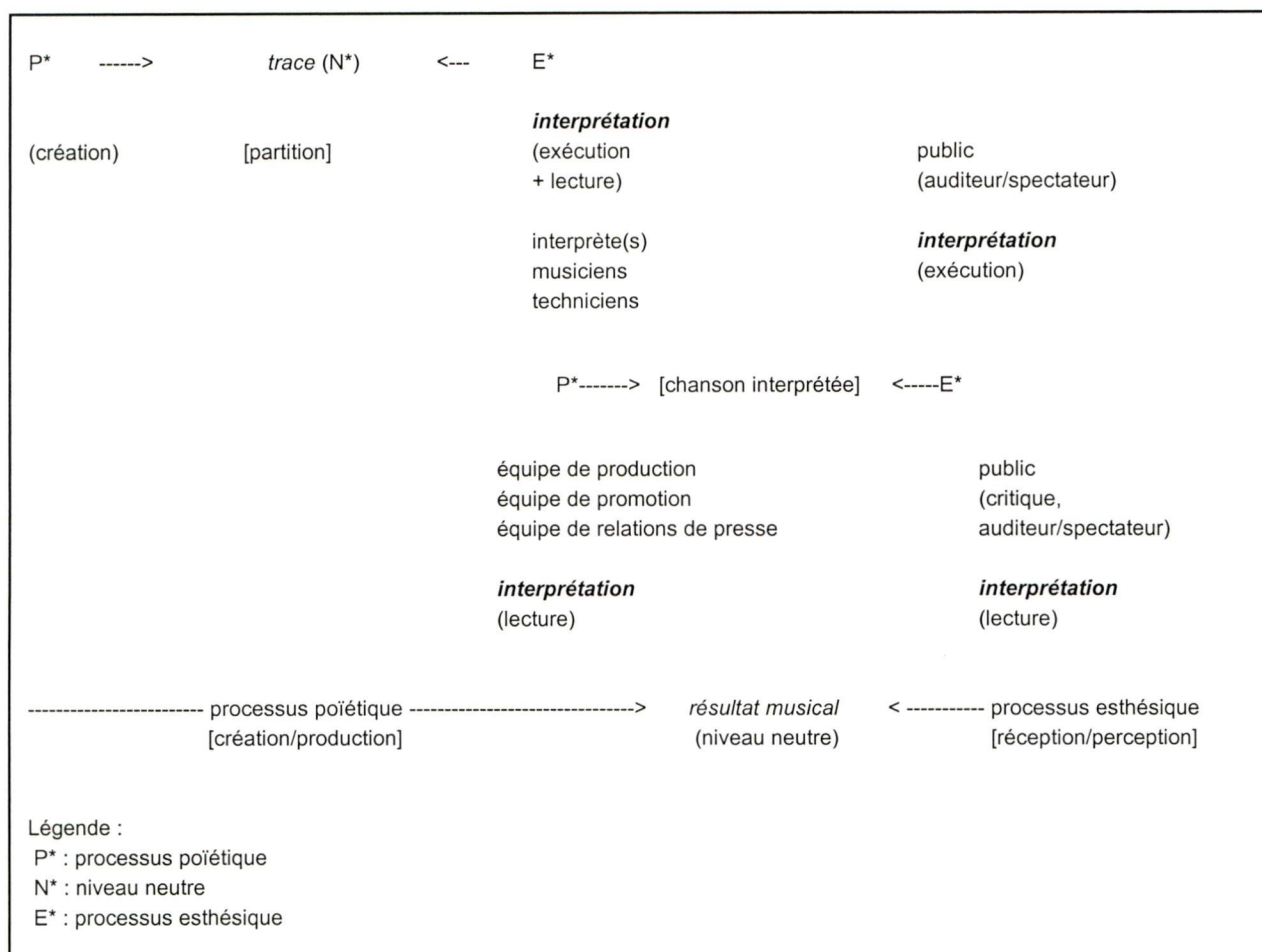
analyser le passage de la chanson interprétée au public, à travers la mise en marché (et les discours qu'elle produit) et les discours critiques.

3.2 La place de l'interprétation dans le modèle de la pratique de la chanson

Le modèle de la pratique de la chanson que nous avons proposé à la fin du chapitre précédant (2.5) voulait illustrer le phénomène global de *la* chanson, avec toutes ses composantes, afin d'être en mesure de mieux cerner les stratégies de l'interprétation. Reprenons donc ce modèle pour situer les processus d'interprétation aux différents niveaux où ils apparaissent et agissent, ainsi que les intervenants et/ou les objets qui sont concernés. Nous pourrions alors mieux décrire leurs mécanismes.

Rappelons d'abord le schéma illustrant les frontières entre le processus poétique et le processus esthétique alors que nous avons noté le dédoublement de ces processus dans la chanson populaire. Ce schéma nous avait permis de rendre compte de *la* chanson à partir du processus de création et du processus actif de perception. Nous y ajoutons ici les principaux intervenants concernés et nous situons le processus d'interprétation.

Schéma 14 : Lieux de l'interprétation – Les intervenants



La tripartition permet de bien circonscrire les intervenants dans chaque processus, les lieux (c'est-à-dire les frontières des processus) où entre en jeu l'interprétation, qu'elle soit exécution ou lecture.

Ainsi, il est possible d'analyser la partition elle-même — une chanson à l'état virtuel en quelque sorte — comme premier niveau neutre ou trace non acoustique, puis une première interprétation — l'exécution — de cette partition (qui contient la lecture par les exécutants puisque pour exécuter cette «partition», ceux-ci, musiciens et interprète(s), ont, d'une certaine façon, *lu* la

partition). De même, un public (d'auditeurs/spectateurs) peut aussi proposer son exécution à partir de la musique en feuilles ou du karaoké. L'exécution (nous parlons de celle des musiciens et de l'interprète, celle du public étant un cas particulier) s'inscrit ainsi dans un processus créateur qui se concrétise en un résultat musical ou chanson interprétée. Celle-ci est à son tour l'objet de diverses interprétations : celle de l'équipe de production, de l'équipe de promotion et de l'équipe de relations de presse, des interprétations qui s'inscrivent à la fois dans un processus esthétique par rapport à la partition et, dans une certaine mesure, par rapport au résultat musical, mais aussi dans un processus poïétique puisque le discours qui en émane concourt à la production du résultat musical, lequel est à son tour interprété par un public de critiques et d'auditeurs/spectateurs.

Lorsque l'objet de l'analyse sera la partition, nous pourrions analyser cette partition comme telle dans un premier temps, mais analyser l'interprétation consistera à nous interroger sur l'*exécution* de cette partition, c'est-à-dire à examiner la vocalisation et l'instrumentation ainsi que la technique et à nous demander ce qu'ils ajoutent à cette partition et ce qu'ils suggèrent au public.

L'exécution de la partition permet d'obtenir un nouvel objet d'analyse, un résultat musical, que nous avons appelé «chanson interprétée», pour bien montrer qu'il ne s'agit pas d'un «objet» uniquement sonore, mais qu'il s'y ajoute une image. Cette «résultante» sonore et visuelle, la chanson interprétée, par le biais des supports matériels et/ou des objets produits, devient à son tour l'objet de l'analyse de l'interprétation. À ce stade, l'interprétation consistera plutôt en une lecture par le discours promotionnel et par le public (principalement les critiques). Notre travail, s'interrogeant sur les mécanismes de l'interprétation, sera lui-même une interprétation critique de cette lecture (interprétation sémantique) effectuée par le discours promotionnel et les discours critiques. Notre deuxième partie l'illustrera à partir d'un exemple concret, l'album *D'instinct* de Richard Séguin.

On constate ainsi que l'exécution reste une facette mineure de l'interprétation puisque peu d'intervenants la «pratique», alors que la lecture — peut-être même devrait-on dire «les lectures» — est multiple puisque tous les intervenants la «pratiquent», incluant les exécutants (les musiciens et le chanteur) et surtout, le chercheur.

Au risque de nous répéter, reprenons en détails les différents lieux où entre en jeu l'interprétation : processus poïétique (3.2.1), résultat musical (3.2.2) et processus esthésique (3.2.3).

3.2.1 L'interprétation du côté du processus poïétique

À première vue, l'interprétation du côté du processus poïétique (donc l'interprétation de la partition) ne serait qu'exécution. Mais si elle est d'abord et avant tout exécution (puisque sinon la chanson demeurerait à l'état virtuel), elle présuppose une certaine lecture et il est possible de faire une analyse (et donc de proposer une interprétation-lecture) de cette partition, avant son actualisation. Cette interprétation reste bien sûr fragmentaire (comme toute interprétation, d'ailleurs) et elle consiste à analyser les paroles, la mélodie et l'harmonisation.

Du côté des conditions de création, l'interprétation est donc *exécution* alors que la vocalisation (de l'interprète et des choristes), l'instrumentation (l'apport des musiciens) et la technique (tout le travail des techniciens), incluant la performance (une des facettes de l'image), que ce soit en direct ou en différé, à toutes les étapes de production, et selon l'objet produit, permettent le passage de la partition au support matériel puis à l'objet produit. Le chercheur peut proposer une interprétation — une lecture — de cette interprétation — exécution —, et l'on peut considérer que

l' exécution de cette partition est à son tour une lecture puisqu'un processus de lecture entre en jeu avec l'intervention des interprètes (voix, instruments et, à un certain point de vue, technique) qui doivent lire la partition avant de l'exécuter (et même en cours d'exécution), pour choisir et élaborer les arrangements (arrangeur), choisir les instruments (et le jeu) qui compléteront le «son», mettre au point l'attaque de la voix. Ces choix (des exécutants), qui s'inscrivent dans le processus de création, seront guidés par des critères esthétiques, mais aussi pour le souci de communiquer un message (qui sera repris — ou dicté — par l'image) et, nous le verrons plus loin, par les discours. Des critères économiques entreront aussi en jeu pour la promotion/production. Ils se manifesteront davantage au point de vue de l'élaboration de l'image de marque. D'ailleurs la lecture des intervenants à ce niveau n'est pas moins importante dans le passage à la chanson interprétée. Cependant, il n'est pas exclu que des choix esthétiques relèvent de critères économiques (effets de mode par exemple).

Justement, du côté des conditions de production, la problématique se développe d'une façon différente à travers l'image de marque. Ainsi, l'image promotionnelle (surtout sous forme de pictogramme et de vidéogramme) est soigneusement élaborée de ce côté du modèle. Elle influence le résultat obtenu (sinon conditionne le processus lui-même) lors de l'exécution (supports matériels et objets produits) pour, finalement, suggérer (sinon imposer) une lecture aux différents intervenants du côté du processus de perception/réception. Le gérant, l'attaché de presse et l'agent de promotion nous proposent tous une lecture des chansons et de la chanson à travers l'image qu'ils construisent et qu'ils véhiculent au moyen du dossier de presse.. Sauf que le dossier de presse n'est pas à proprement parler un objet produit : il l'accompagne. Il devient un écran discursif privilégié, un véritable filtre (voir section 3.3.3), qui joue un rôle important du côté de la réception/perception, mais qui s'inscrit dans le processus de création/production. Par ailleurs, pictogramme, vidéogramme et scénogramme constituent des actualisations de cette image, des interprétations (des lectures), qui

sont offertes au public pour être «consommées».

3.2.2 L'interprétation du résultat musical : la chanson interprétée

La chanson interprétée se situe véritablement à la frontière de deux processus d'interprétation: elle est le résultat d'une exécution à laquelle s'ajoute une image (elle-même une interprétation, visant à influencer une interprétation). La chanson interprétée — qui peut prendre plusieurs formes : chanson diffusée à la radio, disque audionumérique, vidéoclip, spectacle, etc. — devient donc à son tour objet d'une interprétation, une *lecture* cette fois. Mais déjà ces discours sur la chanson interprétée nous font passer du côté du processus esthétique, de la réception/perception. Et c'est dans ce passage qu'agissent les discours promotionnels et que s'élaborent les discours critiques.

3.2.3 L'interprétation du côté du processus esthétique

À première vue, l'interprétation, du côté du processus esthétique, est *lecture*. Or, de ce côté du tableau également, on peut retrouver l'autre facette de l'interprétation (à un degré bien moindre, il va sans dire), lorsque les auditeurs/spectateurs, récepteurs visés par l'objet produit, tentent eux-mêmes d'interpréter, d'*exécuter* la partition. C'est ce qui se produit avec la musique en feuilles ou le karaoke. Et ce n'est qu'une question de temps (si ce n'est déjà fait dans certains cas) avant que l'auditeur/spectateur ne prenne la place de l'ingénieur du son et qu'il «mixe» lui-même ses chansons

favorites. Il existe en effet sur le marché des disques optiques compacts (cd-rom) qui permettent de telles manipulations de sons (sinon d'images)¹⁰⁸. On a donc ici une consommation active, participante, par opposition à une consommation passive, non participante, ou qui se contente de s'approprier le support (simulacre d'appropriation).

Mais essentiellement, du côté de la réception/perception, l'analyse de l'interprétation effectivement la forme d'une lecture. On pourrait dire que le modèle détaillé de la chanson populaire illustre une perspective de lecture globale¹⁰⁹, soit l'interprétation critique ou sémiotique (Eco) – ce que nous faisons –, mais on peut aussi y situer l'interprétation sémantique ou sémiosique (Eco) qui s'interroge sur le sens de l'objet — ce que proposent les discours promotionnels et critiques (et ce que nous proposons d'une certaine façon lorsque nous analysons la partition avant son exécution). Du côté esthétique, apparaîtront donc tous les filtres, toutes les projections, ou écrans discursifs de la mise en marché et de la critique officielle — écrans qui constituent eux-mêmes une lecture — qui visent à influencer la lecture de l'auditeur/spectateur. Les écrans discursifs relevant de la mise en marché sont élaborés du côté de la promotion et font partie intégrante de la chanson interprétée (à travers l'image), mais leur effet se fait sentir du côté de la réception/perception. Nous verrons aussi que tous les discours, qu'ils soient promotionnels ou critiques, finissent par circuler, de part et d'autre, à travers la chanson interprétée.

Bien sûr, les lieux de diffusion, de distribution et de consommation des différents objets produits influencent eux aussi, mais à leur façon, la lecture que l'on peut en faire. Par exemple, la

108

David Bowie et Peter Gabriel sont des pionniers en la matière.

109

Lorsqu'on y insère le sémioticien qui se situe un peu à l'écart, tentant d'englober tout le modèle et de l'analyser, ou même d'en dresser un portrait scientifique. Cette lecture sémiotique est en fait tout le discours que nous tentons d'élaborer alors que le critique porte un jugement, évalue, cherche à donner un sens.

«consommation» en salle de spectacle d'une chanson ne permet pas d'en faire une lecture de la même façon que sa «consommation» au moyen d'un baladeur, ou via la radio. Mais le sens ou la signification construite par le public en est-elle différente? Rien n'est moins sûr. On peut croire que les motivations du public ainsi que sa qualité d'écoute — deux autres types d'écrans — modifieront aussi la façon dont ce public interprétera, fera la lecture d'une chanson. Cependant nous ne retiendrons que les discours promotionnels et les discours critiques pour analyser les mécanismes de l'interprétation comme lecture dans la chanson populaire. Ce sont eux qui, à l'évidence, conditionnent cette lecture et pour le chercheur, ils constituent un corpus concret à partir duquel travailler.

3.3 Comment analyser l'interprétation?

Analyser l'interprétation consistera donc à en montrer le fonctionnement, à en expliquer les mécanismes en distinguant ses deux facettes, l'exécution et la lecture, dans la chanson. Dans le premier cas, l'objet de notre analyse sera le disque audionumérique, à la suite de l'analyse de la partition, de même que le vidéoclip et le spectacle, alors que dans le second, notre corpus sera constitué d'un ensemble des discours de la presse écrite et de la presse électronique émanant de la promotion ou élaboré par les critiques.

3.3.1 Analyse de l'exécution

L'analyse de l'exécution, c'est-à-dire du passage de la partition à la chanson interprétée, présuppose en premier lieu l'analyse de la partition elle-même : d'abord la partition de base,

constituée des paroles, de la mélodie et de l'harmonisation¹¹⁰, et dont la transcription est quelquefois disponible; puis la partition élargie, avec la vocalisation et l'instrumentation, qui sera analysée à partir de l'écoute, alors qu'un travail en studio entre en jeu.

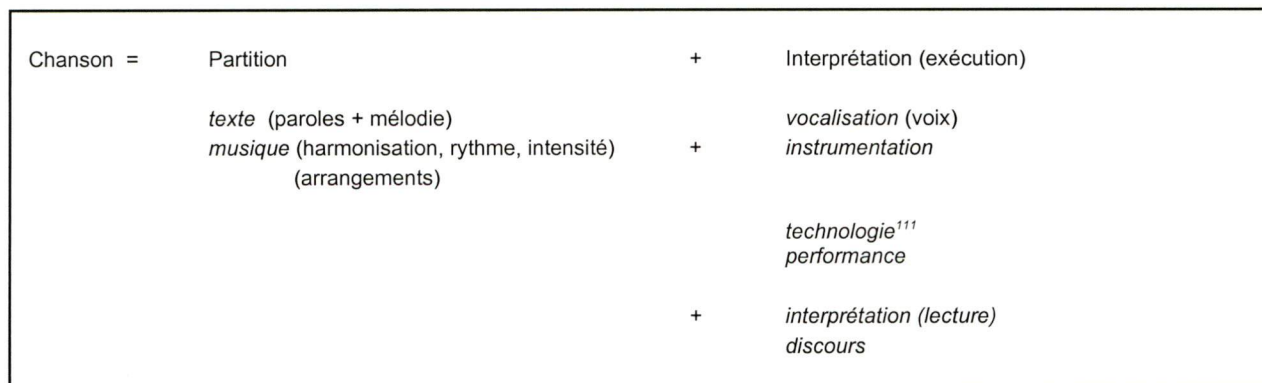
L'analyse deviendra plus complexe lorsqu'on tiendra compte de l'image, que ce soit sous forme de pictogramme, de vidéogramme ou de scénogramme (essentiellement la performance). Dans le cas de cette dernière (en spectacle), l'image fait partie de l'exécution; dans les autres cas, elle fait partie de la chanson interprétée. En fait, au-delà de l'analyse de l'exécution des paroles et de la mélodie, l'importance des différents paramètres qui entrent en jeu change selon le support matériel et/ou l'objet produit considéré par l'analyse en question, mais l'image globale, qui s'inscrit dans le «son», dans le rythme, dans le type de station radiophonique qui diffuse la chanson, bref dans tout le contexte qui l'entoure, cette image globale, l'image de marque, reste toujours présente et constante.

Voici un schéma tentant d'illustrer tous les éléments en jeu :

110

Rappelons que la partition «officielle» que le public peut se procurer contient les paroles, la mélodie ainsi que l'accompagnement pour clavier (piano) de même que les accords de guitare correspondants, ce qui constitue l'harmonisation de base. Si l'on considère que la partition de base comprend les éléments invariables d'une chanson, cette harmonisation instrumentale en fait partie.

Schéma 15 : Les paramètres d'une chanson



L'analyse de l'interprétation-exécution tiendra compte de toutes les composantes de la chanson ainsi identifiées, et elle suivra alors les étapes suivantes :

analyse de la *partition* :

- ▶ analyse du *texte*, c'est-à-dire des paroles (sonorités, structures, répétitions à divers niveaux, contrastes, contenu sémantique) et de la mélodie (en tenant compte de la dynamique entre paroles et mélodie);
- ▶ analyse d'une partie de la musique, c'est-à-dire l'harmonisation, incluant le rythme et l'intensité;

analyse de l'*interprétation* (exécution) :

- ▶ analyse de l'instrumentation (choix des instruments, jeu des musiciens); et
- ▶ analyse de la vocalisation (timbre, intensité, registre de la voix, «manierisme vocal») chez l'interprète et les choristes;

111

Dans le domaine qui nous occupe, la technologie, c'est le «savoir-faire» des techniciens, c'est-à-dire le travail en studio lors de l'enregistrement, ou encore tout le travail d'amplification et/ou de transformation des sonorités lors du spectacle en direct, etc.

- travail en studio.¹¹²

Dans le cas d'une prestation en direct ou en différé avec sa dimension visuelle, on inclura bien sûr la performance.

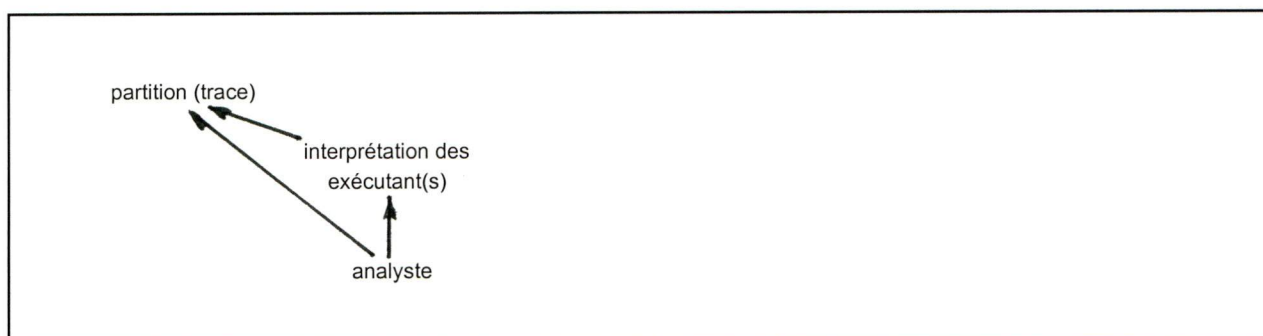
Notons que tant dans les discours promotionnels (élaborés par l'agent, et/ou l'équipe de promotion et/ou l'équipe de relations de presse) que dans les discours critiques (essentiellement des discours relevant de l'interprétation sémantique), on s'attardera, à l'occasion, sur l'interprétation comme exécution, mais jamais sur la partition.

Quant à notre point de vue, il sera double : nous nous pencherons dans un premier temps sur la partition de base, la *trace* (comme premier «niveau neutre»). Puis en analysant l'exécution, nous aurons accès à la partition étendue à *travers* l'interprétation des exécutants. Autrement dit (et dans cette perspective), toute analyse d'une chanson aura comme point de départ la partition de base, et la première interprétation, l'exécution, résultera d'un processus esthétique (une lecture) effectué par des exécutants. Notre propre analyse, elle aussi une interprétation-lecture, s'effectuera à son tour dans un processus esthétique de la partition, dans un premier temps, puis du travail d'exécution. On pourrait schématiser ce processus de la façon suivante :

112

À partir de l'écoute seulement, il est difficile d'inclure cette dimension dans notre analyse. Mais dans le discours que la critique (ou même la promotion) tiendra sur l'*exécution*, on nous parlera du travail en studio et même, on nous le montrera : il fait partie de l'image de l'artiste.

Schéma 16 : Analyse de la partition et de son interprétation



C'est donc dire que pour analyser les mécanismes de l'interprétation (en rapport avec la partition), nous nous interrogerons sur la façon dont sont exploitées (par les exécutants) les structures que la partition met en place, c'est-à-dire comment la vocalisation et l'instrumentation se « greffent » à la partition de base pour arriver, au terme d'un processus poïétique, à la chanson interprétée.

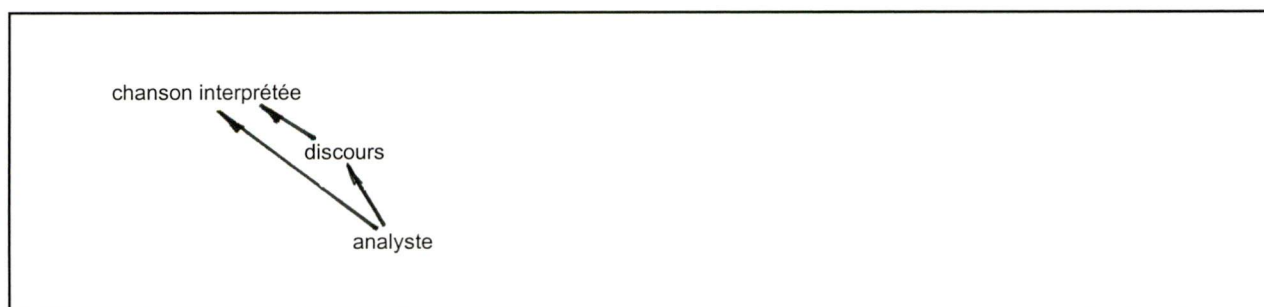
L'analyse de l'exécution, plus « technique », est-elle dissociable de l'analyse de la lecture ? Rappelons que nous avons justement noté que musiciens et interprète(s) font une « lecture » de la partition avant de l'exécuter. En fait, ils l'exécutent en fonction d'une lecture (la leur), c'est-à-dire une construction, ou plutôt l'élaboration d'un sens et/ou d'une signification souvent (sinon presque toujours) commandée par l'image qui lui est attachée et qu'ils veulent (ou doivent) transmettre. Dans cette perspective, l'exécution consiste à trouver la façon la plus efficace de communiquer ce sens et/ou cette signification. C'est d'ailleurs aussi la principale préoccupation de la mise en marché. L'exécution se concrétisera de façon différente selon la forme que prendra la chanson interprétée (disque, clip ou spectacle), mais globalement, c'est la même image, le même sens, la même signification qu'on pourra y lire. En fait, nous nous trouvons ici au cœur d'une problématique qui joue sur deux plans : d'une part les préoccupations de mise en marché (économiques), et d'autre part

les préoccupations esthétiques (ou artistiques). Il est extrêmement rare que les discours, qu'ils soient promotionnels ou critiques, expriment des préoccupations économiques. Il arrive que les auteurs et/ou compositeurs et/ou interprètes et les musiciens tiennent leur propre discours (qui nous est rapporté par le critique) sur leurs chansons, leurs clips ou le spectacle, mais ce sont, d'abord et avant tout, les préoccupations esthétiques qui sont exprimées (ou ce sont elles qui nous sont rapportées par les discours promotionnels ou critiques).

3.3.2 Analyse de la lecture

À l'autre pôle du modèle, le public, constitué de l'auditeur/spectateur (et interprète à ses heures) mais aussi du critique, apparaît à la fois comme consommateur du produit culturel «chanson», mais aussi comme lecteur. Comment décrire ce processus de lecture? Encore une fois, le point de vue du chercheur est double : se situant à l'extérieur de ces processus, il instaure sa propre lecture et il peut «lire» la chanson interprétée d'une part comme niveau neutre, et d'autre part à travers les discours que l'on tient sur elle. Voici comment nous pouvons schématiser ces possibilités :

Schéma 17 : Analyse de la chanson interprétée et de la lecture



Le modèle que nous avons proposé (section 2.5 Modèle du processus esthétique : conditions de réception/perception) montre bien la complexité du processus et la possibilité d'évaluer chaque cas selon le(s) support(s) matériel(s) et/ou objet(s) produit(s) en cause, selon les écrans discursifs présents. Ainsi, le fait d'assister à un spectacle peut souligner un aspect d'une chanson ou même modifier la lecture qu'un auditeur/spectateur a faite de cette chanson en écoutant simplement l'album. Par exemple, dans un contexte particulier créé par le spectacle, la chanson peut acquérir une signification politique ou affective qu'elle n'aurait pas sans ce contexte «ajouté», lequel peut, entre autres, être donné par la présentation de la chanson que fait l'interprète, la cause au nom de laquelle est présenté le spectacle, etc.¹¹³ Le spectacle peut aussi modifier ou préciser un jugement ou une opinion face à l'artiste, à sa (et à cause de sa) performance scénique. La lecture que fait l'auditeur/spectateur peut aussi être influencée par le discours critique tenu sur le spectacle et/ou l'album, quoique globalement on peut penser que si la mise en marché est adéquate, c'est la même image de marque qui sera lue par le public en bout de ligne (qu'elle ait été suggérée ou soulignée par le clip, la pochette, les discours, etc.). Le même processus est à l'oeuvre en ce qui concerne les critiques.

Finalement, de ce côté du modèle (et dans un star-système comme celui de la chanson telle qu'on

113

Pensons à Richard Séguin avec la chanson «Les bouts de papier». Il n'y a qu'à écouter la présentation qu'il fait de cette chanson en spectacle (présentation filmée et reproduite sur *Sous un ciel immense*) plaidant pour l'amélioration de la situation des analphabètes. On peut également noter l'utilisation de cette chanson dans une publicité en faveur de l'alphabetisation. Dans ce contexte, la chanson prend une dimension politique beaucoup plus apparente et l'auditeur/spectateur associe plus facilement une étiquette de «chanteur engagé» à l'artiste et de «chanson engagée» à sa chanson. De fait, le «message» de la chanson reste le même, mais il est beaucoup plus «lisible». Une chanson peut aussi acquérir un sens différent (ou même plusieurs sens) avec les discours que l'on tient sur elle ou le contexte qui entoure son exécution : nous verrons que c'est ce qui se produit avec «Rester debout» de Richard Séguin (voir section 7.2.1 Le discours sur la chanson «Rester debout» et les autres chansons de l'album).

la pratique aujourd'hui), le produit «chanson» vaut bien peu par lui-même¹¹⁴ — à moins que l'image ne porte justement sur la valeur artistique du produit (par exemple, celui qu'offre un auteur-compositeur-interprète comme Richard Séguin... il n'y a qu'à voir les clips montrant l'artiste au travail ou le type de questions qu'on lui pose en entrevue dans les talk-shows télévisés), et encore. Au bout du compte, on retrouve toujours les préoccupations économiques.

L'analyse de l'interprétation comme lecture pourra donc devenir extrêmement complexe puisqu'il faudra tenir compte des différents discours (tant du point de vue de la mise en marché que du point de vue de la critique — sinon de celui de l'auteur et/ou compositeur et/ou interprète... à travers les critiques), du rapport entre ce discours et le produit, etc.

On constate cependant qu'à travers tous les supports matériels et/ou tous les objets produits, trois éléments sont au coeur des différents modes d'existence d'une chanson : les *paroles* (dont le «message» est plus ou moins facile à saisir), le *son* (avec ses variantes) et l'*image* (au sens le plus large, c'est-à-dire sous toutes ses formes : pictogramme, vidéogramme et scénogramme; sous une forme visuelle ou comme discours); c'est la façon dont ces éléments sont véhiculés ou communiqués qui change, selon la forme que prend la chanson interprétée. L'image est savamment élaborée du côté du processus poïétique, en fonction d'un public visé : il s'agit de la stratégie publicitaire, promotionnelle, pour effectuer le passage du côté du processus esthétique.

114

C'est en tout cas ce qu'avance Hennion dans *Les Professionnels du disque*, lorsqu'il affirme que la légitimité de la chanson «de variété», ce sont ses ventes. Autrement dit, les ventes traduisent (le succès de) sa réception par le public. Hennion parle même d'une antimusicologie des variétés parce que la valeur d'une chanson ne tient pas à ses qualités intrinsèques d'objet, mais à sa consommation... ce qui ne nous dit pas ce que le public en retient ou ce qu'il y lit. Quoi qu'il en soit, la légitimité dont parle Hennion tient lieu de valeur pour la chanson, alors qu'il n'est aucunement question de sa «beauté». Le critère est ici d'ordre économique plutôt qu'artistique ou esthétique.

Peut-on dire que c'est d'abord et avant tout l'image d'un interprète (d'une vedette) liée à une chanson que «reçoit/perçoit» le public (et dans laquelle il se projette) dans le contexte d'un star-système bien organisé et hiérarchisé? Chose certaine, nous verrons que l'image et la chanson sont intimement liées, que l'une sert à promouvoir l'autre et vice-versa. Ainsi, on vendra le produit «chanson» soit par la chanson elle-même, soit (et c'est ce qui se passe le plus souvent) par l'interprète (son «look», la mise en scène de ses spectacles, etc.) : l'image fait partie de la chanson interprétée. C'est-à-dire que le discours promotionnel (qui influencera le discours critique) adoptera l'une ou l'autre des stratégies selon la chanson, l'interprète, le moment dans la carrière de l'interprète, le moment dans la stratégie de promotion, la situation du marché, la mode, etc. Et pour le public, le discours promotionnel et le discours critique font partie de la chanson interprétée.

Discours promotionnels et discours critiques seront donc très importants dans l'analyse de l'interprétation. En tant qu'écrans discursifs, ils proposent une lecture. C'est cette lecture que nous nous proposons de cerner, d'interpréter à notre tour.

Lorsqu'on parle du lien intime entre une chanson et l'image, on pense bien sûr au vidéoclip, à la fois «produit» et publicité d'un produit, qui nous fournira un objet d'analyse privilégié. En effet, le clip est un message publicitaire, la «pub» qui fait (ou qui veut faire¹¹⁵) vendre une chanson, un album, ou même un spectacle. L'attention est donc centrée sur l'interprète : c'est son *image* qui prime. Cette image, ce n'est pas seulement le «look», mais aussi tout un style de vie, une manière d'être, etc. qui peut être communiquée beaucoup plus explicitement par le clip que par une simple pochette de disque, puisqu'en même temps, on entend la chanson et on voit des images qui nous parlent non

En effet, le clip vient au dixième rang parmi les raisons pour lesquelles un consommateur achète un disque (M. Tremblay, «Le clip ne fait pas vendre le disque» dans *La Presse*, vendredi le 16 octobre 1992). Mais pour évaluer réellement l'impact du clip au strict point de vue économique, ne faudrait-il pas s'interroger sur l'efficacité de la publicité en général? La pub ne vend-elle pas d'abord (par) du symbolique?

seulement de l'artiste, mais de la chanson, sinon de l'artiste à travers sa chanson¹¹⁶. Les agents (ou imprésarios), les producteurs de spectacles et les compagnies de disque l'ont bien compris, au point où, dans l'industrie, on en est venu à croire qu'il n'est plus possible de faire la promotion d'un nouvel album sans produire un ou des clip(s) (à part les quelques «monstres sacrés» comme Robert Charlebois, Gilles Vigneault)¹¹⁷. Hors du clip, semble-t-il, point de salut!

Ainsi, la plupart du temps, on accorde une grande importance à la vedette, à son image (et à tout ce qu'elle véhicule de valeurs sociales, politiques, culturelles), et c'est ce qui est au centre de la commercialisation de la chanson (l'achat du même artiste dans le passé et la réputation de l'artiste seraient respectivement les deuxième et troisième raisons pour lesquelles un auditeur se procure un disque¹¹⁸). C'est donc dire que lorsqu'un auditeur s'intéresse à une chanson, c'est parce qu'il (re)connaît l'interprète (et/ou auteur et/ou compositeur) ou qu'il s'identifie aux valeurs véhiculées par celui-ci. Dans certains cas, c'est d'abord la chanson qui prévaudra. Ou encore, ce sera la combinaison des deux. Par exemple, un interprète peut se faire du «capital» artistique en reprenant un succès. Marie Carmen a chanté, vingt-deux ans plus tard, «L'aigle noir» de Barbara : elle a littéralement séduit son public¹¹⁹. Mario Pelchat a repris près de vingt ans plus tard, en français, «C'est la vie!»

116

Il y aurait d'ailleurs, de ce point de vue, tout un aspect de l'analyse de l'image de l'artiste dans sa chanson — le contenu biographique — à développer ici.

117

Notons que Jean-Pierre Ferland n'a «commis», sauf erreur, qu'un seul clip à ce jour avec sa chanson «Pissou», sur l'album *Bleu blanc blues* en 1992 (source : *Chansons*, vol. 18, no 5, septembre 1995). Même Ginette Reno a fait un vidéoclip («Indépendante» de l'album *La Chanteuse*). Et dans le cas des «monstres sacrés», les soirées hommages et les spectacles (ou encore les documentaires) retransmis à la télévision lors d'émissions comme «Les Beaux dimanches» sur les ondes de la SRC n'ont-ils pas la même fonction?

118

La première, rappelons-le, étant le fait qu'on l'entend souvent à la radio. (M. Tremblay, *Art. cit.*)

119

C'était en 1992. Cette année-là, Marie Carmen a remporté plusieurs prix et/ou distinctions pour son interprétation de cette chanson : on lui a décerné le prix Choix du Québec (du groupe radio MF Radiomutuel),

d'ELP – bien que certains critiques aient mis ce choix en doute. Dan Bigras, ayant déjà acquis une certaine notoriété, a repris plusieurs succès et en a fait un album, *Les immortelles* (!)¹²⁰ À l'inverse, Félix Leclerc a «consacré» définitivement un succès de Beau Dommage lorsqu'il a repris «La complainte du phoque en Alaska».

L'interprète peut également augmenter son capital artistique en «obtenant» une ou des chanson(s) d'un auteur et/ou d'un compositeur renommé. Que l'on pense à Marie Carmen interprétant «Piaf chanterait du rock» (1987) de Luc Plamondon, et à Céline Dion avec son album *Dion chante Plamondon*, ou encore (dans la perspective de sa carrière internationale et pour conquérir le marché français) *D'eux* en collaboration avec Jean-Jacques Goldman (dans le dernier cas, le capital artistique pourrait être considéré «bi-directionnel»).

Encore une fois, dans la pratique de la chanson dans le contexte du star-système tel qu'il existe aujourd'hui, l'image serait donc au centre du processus de lecture (réception/perception). Cette image circule de façon complexe et véhicule un message qui se traduit dans le produit «chanson» (charge symbolique, affective, esthétique, etc.) et qui est effectivement perçu/lu/reçu par :

- l'auditeur/spectateur ;
- l'auditeur/spectateur à travers le critique¹²¹ (parce qu'il est aussi un «personnage» avec une

elle s'est hissée au top 50 français, son clip a remporté deux prix au vidéogala de Musique Plus, on lui a décerné le prix de la SOCAN pour la chanson francophone la plus jouée à la radio. Les «honneurs» se sont multipliés l'année suivante alors qu'elle a remporté plusieurs prix au gala de l'ADISQ: celui de l'album meilleur vendeur avec *Miel et venin*, de l'interprète féminine de l'année (prix qu'elle avait aussi remporté en 1992), du spectacle de l'année dans la catégorie auteur-compositeur-interprète. En 1995, elle avait vendu 270 000 copies de *Miel et venin...* grâce, en bonne partie, à «L'Aigle noir» (source : *L'Officiel des artistes*, vol. 1, no 4, avril 1995).

¹²⁰

On pourrait ici poursuivre l'énumération en notant, entre autres, les innombrables «reprises» des dernières années, les «hommages» de toutes sortes (Brel, Brassens, Ferré, Audiogram, etc.)

¹²¹

Le critique inclut ici le journaliste, le chroniqueur ou interviewer, l'animateur de radio ou de télévision.

valeur symbolique) et la critique (comme institution avec tout ce qu'elle comporte aussi de valeur symbolique);

- l'auditeur/spectateur à travers le/la critique influencé(e) par la mise en marché;
- le/la critique;
- le/la critique à travers le discours de la mise en marché.¹²²

Enfin, il y a l'analyste qui peut évaluer l'ensemble de ces discours pour en décrire les mécanismes, pour montrer dans quelle mesure le discours critique répond au discours promotionnel, comment les différents discours critiques reprennent les mêmes critères, les mêmes valeurs, etc., comment ils sont constitutifs d'une/de la chanson.

3.3.3 Les écrans discursifs

Les discours promotionnels, mais (pour l'auditeur/spectateur) surtout les discours émanant des critiques formeront donc des écrans discursifs¹²³ et seront au centre de l'analyse de l'interprétation comme lecture. Ce sont ces discours d'accompagnement qui traduiront pour nous la

122

Le modèle proposé à la section 2.5.3 (modèle du processus esthétique : condition de réception/perception) illustre cette «circulation» complexe de l'image à travers les discours. Le prochain chapitre analysera ce phénomène plus en détails.

123

Il ne faut surtout pas sous-estimer la puissance des médias. Voici 9 notions de base concernant les médias, telles qu'on peut les lire dans un document du ministère de l'Éducation de l'Ontario *La compétence médiatique* (1989, pp. 10-13) : 1. Les médias sont des constructions (et non pas le simple reflet de la réalité extérieure); 2. Les médias construisent notre réalité; 3. L'auditoire interagit avec les médias; 4. Les médias ont des incidences commerciales; 5. Les médias véhiculent des idées et des valeurs; 6. Les médias ont des incidences sociales et politiques; 7. Le contenu et la nature des médias sont étroitement reliés; 8. Chaque média a son propre caractère esthétique; 9. Les médias sont des outils.

réception/perception, puisqu'ils nous informeront sur les critères de consommation et sur les critères d'évaluation — qu'ils soient d'ordre économique, mais surtout esthétique ou symbolique — d'une chanson. Perçue globalement, une chanson (incluant le clip et le spectacle) est donc conçue comme une résultante (comme le stipulait Hennion) et ces discours, encore une fois, font partie de cette résultante.

Chacun des messages lus/reçus/perçus (construits) sera aussi influencé par les motivations et la qualité d'écoute, mais les différents discours incluent rarement – sinon jamais – ces données. Au mieux, on en tiendra compte en marquant la spécificité du mode de diffusion/réception, qu'il s'agisse du disque, du clip ou du spectacle. Ainsi, l'analyse de la lecture devrait tenir compte des différents «lecteurs» engagés dans ce processus, des discours (ou écrans discursifs) en jeu, de même que des critères retenus dans ces discours (critères esthétiques portant par exemple sur la valeur musicale, la voix de l'interprète, la qualité du texte, de même que des critères idéologiques et/ou politiques). Les subventions reçues, les prix décernés, la reconnaissance internationale seront autant de critères extrinsèques à la chanson elle-même qui permettront de juger de sa valeur comme «oeuvre» transformée en produit culturel.

Les écrans discursifs, ce sont donc tous les discours tenus sur *la* chanson (ou *une* chanson) soit par (ou à propos) des critiques identifiés et reconnus comme tels, soit par les (ou à propos des) intervenants de l'industrie¹²⁴, des discours qui s'adressent aux auditeurs/spectateurs qui eux-mêmes tiennent parfois des discours sur la/les chanson(s), discours qui deviennent à leur tour des écrans

124

À titre d'exemple, on retrouve tous les discours promotionnels, mais aussi on peut inclure ici le discours des interprètes (et/ou compositeur, et/ou auteur) sur leur travail.

discursifs pour les critiques ou pour les autres auditeurs/spectateurs, etc.

Ces discours peuvent prendre la forme d'un texte écrit (de la critique journalistique jusqu'aux ouvrages spécialisés), d'un commentaire oral, ou d'une reconnaissance officielle par des bourses, des votes populaires, des prix ou distinctions, l'inscription au palmarès, etc.

Les écrans discursifs auraient pour fonction d'établir un lien, plutôt, d'opérer une «médiation» entre le créateur (exécutant) et le lecteur (auditeur/spectateur), de «guider» même l'auditeur/spectateur dans sa consommation de chansons, ou, si l'on veut, l'influencer, l'éduquer, le manipuler, etc. Cette «médiation» relèverait d'une double dynamique : filtrage et projection.

Que contiennent ces discours? Notre prochain chapitre en propose une analyse approfondie, mais déjà nous pouvons dire qu'on y trouvera souvent une appréciation personnelle et plus rarement des analyses plus ou moins étoffées d'une chanson (paroles et musique), du travail de l'interprète, de sa prestation scénique, de l'évaluation de son travail selon des critères de mode, des critères esthétiques (souvent liés à une mode), etc., critères élaborés en fonction des publics auxquels s'adressent à la fois le produit et sa critique (ou son évaluation par le/la critique) et le médium par lequel ce discours critique est transmis. On trouvera aussi — et très souvent — un contenu biographique (quelquefois avec une perspective historique, surtout lorsqu'il s'agit d'artistes plus connus) et anecdotique.¹²⁵

Où retrouvera-t-on ces écrans discursifs? Dans les articles de revues d'intérêt général comme *Châtelaine* ou encore *Elle Québec*, etc., davantage axés sur des anecdotes biographiques; les revues spécialisées comme *Chansons*; les revues spécialisées dans un domaine connexe comme *Québec*

125

Notons à ce propos l'analyse des types de discours critiques de R. Giroux, «Le discours critique portant sur la chanson populaire d'expression française en 1985» dans *La Chanson dans tous ses états*, pp. 11-44.

français (dans une chronique proposant des critiques de disques); les articles de journaux dont la teneur reflète l'idéologie du journal dans lequel ils se trouvent (*La Presse*, *Le Devoir*, *Le Journal de Montréal*, etc.); les commentaires à la radio (entrevues, etc.), les talk-shows à la télé; les émissions d'intérêt général où l'on invite une vedette à nous faire des confidences; tous les hommages (comme les émissions présentées dans le cadre des *Beaux dimanches* à la SRC), les films, documentaires, séries historiques ou encore les cassettes vidéos de spectacles et/ou de tournées, etc. Médias de la presse écrite, médias de la presse électronique, incluant l'autoroute électronique, sont autant de lieux de diffusion de ces écrans discursifs.

Nous l'avons déjà noté, l'analyse du contenu et de la circulation des discours sur une/la chanson sera au coeur de notre analyse de l'interprétation : nous serons donc amenée à faire une «lecture» de la «lecture» de la/d'une chanson.

Les discours ici en jeu sont en mouvement constant. Lorsqu'il est question de l'interprétation, il faut d'abord noter la complexité des mécanismes qu'elle met en branle, en particulier lorsqu'il s'agit de chanson populaire, un objet hautement symbolique, puisqu'elle actualise alors un sens double : elle est à la fois exécution et lecture.

Les mécanismes de l'interprétation d'une/dans (la pratique de) la chanson populaire apparaissent aussi comme un jeu d'écrans (qui voilent et dévoilent à la fois, qui réfléchissent ou reflètent ou encore re-produisent) entre les différents intervenants identifiés dans le champ de production de la chanson, et ce, tant du côté du processus poétique que du côté du processus esthétique.

Hennion a bien montré que le producteur de variétés était un médiateur du populaire; il a aussi montré comment aussi, le disque, la radio, la télévision, la scène sont tous des intermédiaires entre

le public et l'artiste, entre le public et la musique.¹²⁶ Nous voulons montrer à notre tour que les discours tant promotionnels que critiques (et ceux qui les produisent et les mettent en circulation) sont aussi des médiateurs entre l'artiste (processus de création/production) et l'auditeur/spectateur (processus esthétique) — bien que l'on puisse concevoir que l'auditeur/spectateur soit en mesure d'«appréhender» l'artiste à travers son oeuvre directement, sans la médiation de ces discours —, la chanson (ou tout objet produit) n'étant que pré-texte.

Bref, il nous apparaît que les mécanismes de l'interprétation consistent en un complexe réseau de discours interreliés... à décoder. Et c'est ce que nous nous proposons de faire, de façon détaillée, au chapitre suivant.

PARTIE II — APPLICATION PRATIQUE OU EXERCICE D'ANALYSE : RICHARD SÉGUIN, *D'INSTINCT*

Notre modèle illustre le fonctionnement de *la* chanson comme pratique, ainsi que d'*une* chanson à l'intérieur de cette pratique, mais surtout, il permet de situer l'interprétation, tant comme exécution que comme lecture.

Dans cette seconde partie de notre travail, nous tenterons de montrer de façon plus concrète, selon ce modèle, comment fonctionnent les mécanismes de l'interprétation à partir des deux «niveaux neutres» — la trace et le résultat musical ou chanson interprétée — que nous avons identifiés. Notre attention se portera d'abord sur l'exécution, puis, sur la lecture.

Notre analyse aura pour objet l'album de Richard Séguin, *D'instinct* (1995). La documentation dont nous disposons pour conduire cette étude a été recueillie essentiellement entre septembre 1995 (lors de la sortie, à la radio, de la première chanson du nouvel album et de l'annonce du lancement) et août 1997 (moment qui correspond à la fin des spectacles en tournée). Émissions de variétés («talk-show»), retransmission de spectacles, dossier de presse officiel, revue de la presse écrite (journaux et revues), disque audionumérique, partitions publiées, documents remis lors du lancement de l'album, émission d'une heure co-produite par Musique Plus, vidéoclips, spectacle¹²⁷ constituent notre corpus. Sans être exhaustive, cette documentation nous semble assez complète et diversifiée pour conduire une analyse exemplaire.

Le point de départ de ce travail d'analyse est la chanson «Rester debout», la première que les stations de radio ont fait tourner. Car avant de nous interroger sur les mécanismes de l'interprétation

127

Voir la bibliographie, la vidéographie ainsi que la discographie.

en jeu dans la réception et la perception d'une chanson populaire, nous analyserons d'abord une chanson du point de vue de sa structure et de son exécution, la première facette de l'interprétation (chapitre 4). Après en avoir dégagé les principales caractéristiques au point de vue du *texte* (4.1) et de la musique (4.2), nous nous interrogerons sur l'interprétation de cette partition, c'est-à-dire son exécution, sur son passage au résultat musical ou chanson interprétée, en tenant compte de la vocalisation (la voix) et de l'instrumentation (4.3).

Nous proposerons ensuite (chapitre 5) une analyse du second niveau neutre, le résultat musical à travers l'album (5.1), les vidéoclips «Rester debout» et «En cherchant son étoile» (5.2) ainsi que le spectacle (5.3) sans tenir compte cependant des différents discours, qui eux, feront l'objet de nos analyses dans les deux chapitres suivants.

En fait, pour arriver à décrire ce réseau complexe des écrans discursifs, nous aborderons d'abord les discours sur la chanson à travers la promotion, c'est-à-dire que nous ferons l'analyse de l'image promotionnelle et de la mise en marché (chapitre 6) en tenant compte de la pochette de l'album et du livret (6.1), des photos et des affiches (6.2), du lancement (6.3), du premier communiqué (6.4), du choix des extraits pour la diffusion à la radio et des communiqués qui les accompagnent (6.5), des apparitions publiques (6.6), du vidéoclip (6.7), d'une émission spéciale réalisée par Musique Plus (6.8) et des sites sur l'autoroute électronique (6.9). Pour clore ce chapitre, nous proposerons une synthèse des discours promotionnels (6.10).

Nous nous attarderons ensuite aux discours critiques (chapitre 7) tenus par les journalistes et chroniqueurs de la presse écrite et de la presse électronique (qui se situent donc du côté du processus esthétique), qu'il s'agisse d'entrevues ou de critiques, et qui portent sur la chanson dans son processus de création/production (7.1) de même que sur le résultat musical, en fait, sur les différentes actualisations de la chanson (7.2) : sur une chanson en particulier («Rester debout»), sur tout l'album

(*D'instinct*), sur les vidéoclips («Rester debout», «En cherchant son étoile») et sur le spectacle.

Notre but n'est pas d'analyser comment travaillent les intervenants de l'industrie à chaque étape de la création, de la production, de la promotion, ou même de la réception. Plutôt, cet exemple nous permettra de suggérer, dans un premier temps, notre propre interprétation (lecture) d'une chanson, de son exécution et d'un résultat musical, sans tenir compte des discours. Cela nous permettra aussi de voir comment les discours *lisent*, c'est-à-dire *interprètent* une chanson de tous les points de vue: celui du processus poïétique et celui du processus esthétique en passant par le résultat musical ou la chanson interprétée. Enfin, la comparaison de ces différents discours entre eux (chapitre 8), qu'il s'agisse des discours dans la presse écrite (8.1) ou des discours dans la presse électronique (8.2), nous amènera à décrire leur circulation, à saisir le jeu des écrans discursifs (8.3).

Faut-il le rappeler, le phénomène de l'interprétation est pour le moins complexe. À partir du moment où l'on se pose en analyste, on se situe du côté de la réception, du côté des discours sur la chanson même si on tente de proposer une interprétation en faisant abstraction de ces discours. La circulation même de tous les discours est un phénomène complexe. Ainsi, il faut garder à l'esprit que la mise en marché, à travers l'image élaborée du côté de la production fait partie, en quelque sorte, de la création étant un élément constitutif du résultat musical, et elle est toujours en contact avec le côté de la réception/perception. Autrement dit, les discours élaborés du côté poïétique sont en contact avec les discours élaborés du côté esthétique à travers (et quelquefois malgré) le résultat musical, c'est-à-dire la chanson interprétée et ses différentes actualisations. Schématisons : chanson interprétée (sous forme de chanson, album, clip, spectacle) = partition + exécution + discours.

Chapitre 4 —Du côté de la création/production.

Analyse du niveau neutre (la partition) : «Rester debout» de Richard Séguin

Nous proposerons, dans un premier temps, l'analyse d'*une* chanson, «Rester debout», sans tenir compte des discours qui ont été tenus sur celle-ci après coup, mais bien à partir, d'abord, de la partition de base (qui constitue la trace non acoustique, le premier «niveau neutre»), puis à partir de l'écoute (pour l'analyse de l'exécution, première facette de l'interprétation), qui nous permet d'avoir accès à la partition étendue.

Pour cette analyse, notre corpus sera constitué des paroles de la chanson, de la partition éditée par les Publications Chants de mon pays¹²⁸ ainsi que du disque audionumérique *D'instinct* produit par les Disques Musi-Art.

4.1 Analyse de la trace (la partition) : le *texte*

Rappelons d'abord que la partition de base est constituée du *texte*, c'est-à-dire des paroles et de la mélodie, ainsi que d'une partie de la musique, soit l'harmonisation, le rythme et l'intensité. Une vue d'ensemble de la chanson permet de constater que sa structure est assez régulière : un couplet alterne avec le refrain deux fois de suite, puis un couplet légèrement différent et une transition mènent à un demi-couplet (une reprise, au point de vue musical, des trois dernières lignes du couplet) puis à la dernière répétition du refrain.

Pour l'analyse des paroles, nous examinerons d'abord les sonorités (4.1.1) puis les procédés d'opposition et de répétition au niveau des mots, de la syntaxe et même de la structure de la chanson

128

Nous incluons les paroles de la chanson en annexe (voir annexe 1) ainsi que la partition (voir annexe 2).

elle-même (4.1.2), puis nous nous attarderons à la mélodie (4.1.3).

4.1.1 Les sonorités

Les premiers éléments captés par l'oreille d'un auditeur ne sont pas des paroles, mais bien des phonèmes, dont il retient les caractéristiques sonores et l'enchaînement. En analysant les paroles, nous constatons qu'on a porté une attention particulière aux sonorités. Non pas tant en ce qui concerne la rime, qui est tout de même assez présente mais jamais au détriment du sens, que le choix des mots de façon globale. Ainsi, dans le premier couplet, de même que dans le refrain, on sent la prépondérance des consonnes [s], [m], [p], [l], [r] (indiquées en caractères gras dans la transcription qui suit) et de certaines voyelles, comme les nasales [an], [in], [on], les labiales [eu fermé] et [eu ouvert], [é] et [ou](soulignées) :

On **peut** être **seuls** au **milieu** des **passants**
Mourir de soif au **milieu** de l'**océan**
Plein d'images dans **ma** tête **pressées** d'aller nulle **part**.
Plein de **misères** de **partout**, **plein** de **misères**
 J'colle les **morceaux** avec du **feu** dans la **peau**
 Au **bout** d'**la** **rue** j'avais chercher l'**horizon**

MALGRÉ, **MALGRÉ** **TOUT**
MALGRÉ LE **TEMPS** QUI MENT LE **TEMPS** QUI DIT **VRAI**,
MALGRÉ, **MALGRÉ** **TOUT**
JOUR APRÈS **JOUR** ET **MALGRÉ** **TOUT**
RESTER **DEBOUT**

Ajoutons ici qu'il est difficile de parler de rimes ou de retrouver le découpage du texte à l'écoute

puisque la transcription (en arc de cercle) des paroles dans le livret¹²⁹ accompagnant l'album ne respecte pas les frontières des «lignes». Notre découpage s'appuie donc davantage sur les lignes mélodiques de la transcription : à chaque silence plus important (qui correspond à chaque majuscule d'après la partition des Publications Chants de mon pays), nous avons fait correspondre un retour à la ligne.

Très souvent, la structure des paroles d'une chanson populaire se prête bien à une analyse traditionnelle d'un texte de poésie puisque sa forme n'en diffère pas tellement. Dans le cas de «Rester debout», cela est vrai... en partie : on retrouve beaucoup de liberté dans l'écriture que ce soit au point de vue du nombre de syllabes dans chaque vers (très souvent 10, quelquefois huit, 11 ou 12, etc., l'écriture se préoccupant davantage de s'inscrire dans une ligne mélodique en conservant une prononciation propre à la langue orale) ou au point de vue des rimes. Ainsi, dans le premier couplet, seules les deux premières lignes (ou deux premiers vers) riment. L'homogénéité (structurale et sonore) est assurée par d'autres moyens : répétitions de certaines sonorités (comme nous venons de le noter), procédés rhétoriques basés sur la répétition tels l'anaphore («pleins») ou l'épanadiplose («plein d'misères»), ou encore rime interne ou homéotéleute («morceaux» qui rime avec «peau»). De même, la cohésion formelle du troisième couplet repose sur l'anaphore («J' laiss'rai pas») et sur la rime interne («torrent» / «l'étang»; «heures» / «peur», mots auxquels notre oreille rapproche aussi «pleurs», «bonheur» et «coeur»). Ce couplet reprend aussi intégralement une ligne du deuxième couplet et répète, avec une légère modification, une ligne du premier couplet. Le deuxième couplet offre une structure plus régulière, toutes les lignes rimant («décider», «fermés», «aller», «hanter»,

129

Voir annexe 3.

«retrouver») sauf une, la dernière (celle qui est reprise au couplet suivant), la mettant ainsi en évidence. Quant au refrain, il n'est constitué que de quelques mots qui se répètent; toutes les lignes riment sauf deux («Le temps qui ment» / «Le temps qui dit vrai») dont la cohésion est assurée par l'anaphore et le parallélisme syntaxique qui soulignent l'opposition des mots qui ne riment pas : «ment» et «(dit) vrai».

Le rythme des mots est aussi particulier : il ne s'agit presque que de mots d'une ou deux syllabes (phonétiquement), sauf pour «l'horizon» (couplet 1) et «décider» (couplet 2). De plus, le refrain n'est constitué que de mots à terminaison masculine (une syllabe qui porte l'accent tonique). C'est donc dire que le refrain peut facilement être martelé, qu'il est plus facile de lui donner une amplitude sonore (de bien le faire «résonner»), puisque les syllabes permettent de bien appuyer le son (puisqu'il y a peu de voyelles atones).

Au bout du compte, même avec une structure très libre, la première impression de l'auditeur est qu'il s'agit d'un ensemble sonore homogène : les mots, courts, s'enchaînent bien et ils «sonnent» bien.

4.1.2 Les répétitions et oppositions

À partir des répétitions de mots, on peut dégager deux chaînes lexicales¹³⁰ de cette chanson : «malgré (tout)» et «rester debout». Ce sont les mots au coeur du refrain; ce sont aussi les deux

130

La répétition de mots crée des chaînes lexicales et des champs lexicaux à travers le texte, l'organisant au point de vue sémantique. Nous distinguons une chaîne lexicale, qui est formée lorsqu'il y a répétition du même mot, et un champ lexical, qui est constitué par des mots de même famille (parents par leur morphologie).

vecteurs au coeur de la chanson : l'opposition et l'affirmation. Il faudrait encore nuancer en précisant : en dépit de l'opposition¹³¹, l'affirmation. La répétition de «j' laisserai pas» confirme ce mouvement, ce passage de l'opposition à l'affirmation, répétition qui est appuyée par la reprise de tout un vers (répété deux fois : à la fin du deuxième couplet, puis à la fin du troisième) : «Les yeux ouverts un premier pas un peu d' lumière». Ce mouvement d'affirmation se concrétise enfin par la répétition de «chercher» (six fois). Un autre élément prend de l'importance : le «je» (12 fois dans les trois couplets), donnant un caractère personnel à cette «quête», à ce désir.

L'analyse des champs lexicaux nous permet d'ailleurs de mettre en relief le ton personnel des couplets (présence de la première personne du singulier sous plusieurs formes : «je», «ma», «moi», «me», «m'», «mon») qui se distingue du refrain où l'on trouve l'infinitif («rester»), un mode impersonnel auquel, par le fait même, tous peuvent s'identifier. Une invitation de l'interprète à faire comme lui? De ce point de vue, il faut aussi noter le premier mot de la chanson : «on». Peut-on parler d'une chanson «rassembleuse»?¹³²

La «rue», la «route» — des thèmes chers à Richard Séguin — auxquels on peut ajouter le verbe «aller» traduisent aussi ce mouvement vers l'avant qu'est l'affirmation.

131

«Malgré tout» signifiant «en dépit de», «malgré tous les obstacles», «quoi qu'il arrive (ou puisse arriver)». Dans l'expression «malgré tout», on sent déjà ce mouvement d'affirmation. En fait, l'expression souligne qu'il y a des obstacles à franchir en même temps que la détermination à les franchir.

132

En tout cas, le mouvement d'affirmation semble avoir un effet d'entraînement. Du moins on peut le croire puisque «Rester debout» est la chanson que Richard Séguin a choisi pour commencer son spectacle. C'est aussi la chanson qui donnait le coup d'envoi au spectacle de la Saint-Jean au Parc Maisonneuve à Montréal le 24 juin 1996. Que «Rester debout» soit une chanson rassembleuse, c'est également l'avis de Josée Lapointe : «C'est tout de même Richard Séguin qui a été le premier à chanter en ce Jour un des FrancoFolies. Qui d'autre aurait pu le faire? Personne, surtout quand on commence un spectacle avec, coup sur coup, «Rester debout», «Journée d'Amérique», «Le blues d' la rue» et «Et tu marches». Quel rassembleur. Et en plus, il n'a jamais si bien chanté.» («FrancoFolies. Écrasante démesure» dans *Le Soleil*, vendredi 2 août 1996, p. B3.) Mais ici, nous empiétons sur notre analyse des discours sur la chanson...

Différents énoncés viennent confirmer ce mouvement d'affirmation : «j' colle les morceaux», «j' vais chercher (l'horizon)», «décider», «grille ouverte» (à mettre aussi en relation avec «les yeux ouverts»), «j' veux m'y r'trouver» et, bien sûr, «rester debout». La volonté est présente non seulement avec le verbe vouloir («j' veux»), mais aussi dans le choix du présent de l'indicatif et du futur proche («j' vais chercher»). Les conditionnels qui marquent le doute («j'aurais pu», «j'aurais dû») sont bien vite remplacés par le présent et le futur de l'indicatif («j' laiss'rai pas») qui marquent un pas plus avant dans ce mouvement d'affirmation.

Par ailleurs, de nombreuses oppositions structurent la chanson : «seuls» / «passants», «soif» / «océan», «nulle part» / «partout» (couplet 1); «tôt» / «tard» (couplet 2); «torrent» / «étang», «pleurs» / «bonheur» (couplet 3); «ment» / «dit vrai» (refrain). Les oppositions créent ainsi des images plus percutantes, plus faciles à saisir et à décoder dans le contexte d'une chanson populaire¹³³. De plus, notons que certaines de ces oppositions retiennent d'autant plus l'attention que les mots qui les forment sont situés à des endroits clés dans le texte des paroles : à l'hémistiche et/ou à la rime (où il y a une accentuation souvent sous forme d'allongement de la syllabe chantée, que nous percevons à l'écoute : «...seul(s) / ... passants» ou encore «...morceaux / ... peau»).

Les oppositions tentent d'attirer l'attention de l'auditeur sur certains mots, dans le but de lui communiquer un «message», ce qu'elles ne peuvent faire que par bribes. Ce que l'auditeur retiendra ici de ces oppositions, c'est peut-être davantage l'esthétique de l'image, la rhétorique de l'écriture (par exemple, l'hyperbole avec «Mourir de soif au milieu d' l'océan» ou le contraste avec «images

133

À l'écoute, sur fond musical de surcroît, il n'est pas toujours facile de bien comprendre les paroles et d'interpréter la chanson, d'en saisir le «message» (s'il y en a un autre, ou s'il est plus nuancé que celui qui est véhiculé par l'image). Il y a peu de place pour la nuance : on veut frapper l'imagination, attirer l'attention.

pressées d'aller nulle part») : c'est la mise en évidence du côté «poétique» de l'écriture. Et encore, pour arriver à cette analyse, peut-être faudra-t-il qu'il pratique une écoute plus attentive, le livret des paroles entre les mains.

Au terme de cette «lecture» des paroles de «Rester debout», on peut dire que cette chanson tente de communiquer des états d'âme; elle met en scène quelqu'un à l'écoute de soi («je») qui s'interroge et qui s'affirme («j' vais chercher») et qui veut entraîner l'auditeur avec lui («rester debout»). La chanson n'est pas narrative; elle offre plutôt une suite d'images dans une syntaxe souvent elliptique et mimant le mouvement d'une pensée qui se remet en question sauf dans le refrain où l'affirmation prend le dessus.

Ainsi, au point de vue des paroles, tous les procédés que nous venons de relever poursuivent un objectif commun : attirer l'attention de l'auditeur en soulignant les principaux éléments qui lui permettront de construire ou d'appréhender le message. Mais ces éléments ne fonctionnent (signifient) pas de façon isolée. Puisqu'il s'agit d'une chanson, il faut aussi se demander ce que la mélodie vient ajouter à ce message et comment elle contribue à le rendre intelligible, pour l'auditeur.

4.1.3 La mélodie

Puisqu'il s'agit d'une chanson, nous analyserons la mélodie en rapport avec les paroles.

Au point de vue musical, «Rester debout» possède toutes les caractéristiques d'une mélodie de chanson populaire : un phrasé mélodique assez linéaire (pas de grands intervalles entre les syllabes chantées) et bien marqué (chaque phrase mélodique correspondant à une «ligne» ou un «vers»), une

amplitude normale (un peu plus d'un octave dans l'ensemble), mais des sauts mélodiques correspondant souvent à des moments clés exprimés par les paroles; par exemple, l'intervalle (une sixte) entre les deux premières syllabes de la ligne au milieu du premier couplet, là où on passe de l'opposition, de l'hésitation, puis du constat, à l'affirmation et à l'action, en quelque sorte : «*j'colle les morceaux*», un énoncé qui se détache de tout l'ensemble, toujours au point de vue mélodique, puisqu'il est chanté sur une seule note à un intervalle de sixte de ce qui précède et ce qui suit. De même, on pourra noter, à la fin du couplet de transition, l'intervalle d'un octave entre «*j' vas*» et «*chercher*»¹³⁴, et le même intervalle de sixte entre les répétitions de «*chercher*». Sans vouloir accorder une valeur sémantique à un intervalle mélodique, on peut tout de même constater que des intervalles marqués créent des contrastes, attirent l'attention sur une syllabe, un mot ou un groupe de mots et permettent à la voix de suggérer une émotion.

Dans l'ensemble, la ligne mélodique est simple, mais tout de même assez variée. En fait, l'originalité dans cette chanson tient à la façon dont la structure musicale est exploitée pour mettre le propos en relief¹³⁵. Ainsi, on note que chaque couplet a deux «moments» : les deux premiers tiers sont plus linéaires, plus psalmodiés en quelque sorte¹³⁶, puisqu'ils sont chantés en grande partie à l'intérieur d'un intervalle de tierce¹³⁷. Cette partie du couplet correspond au constat qui est exprimé

134

Voir l'annexe 2 pour la partition de la mélodie.

135

Voir le schéma de la structure mélodique en rapport avec les paroles à l'annexe 4.

136

Voir la partition à l'annexe 2.

137

À l'exception de deux notes : le *mi* de la première mesure et le *ré* de la troisième. Mais à l'écoute, on n'entend pas ces intervalles, comme si la partition, ici, ne correspondait pas à ce qui est effectivement chanté.

dans la chanson. Dans la deuxième section du couplet (4 mesures), on remarque cet intervalle de sixte que nous avons cité en exemple, menant à une note haute et constante qui correspond à la phase de l'affirmation. Le registre est plus haut, introduisant celui du refrain (qui correspond au moment fort de l'affirmation). Le refrain est d'ailleurs chanté à l'intérieur de la sixte, sans jamais utiliser d'intervalle plus grand que la tierce. Ce procédé est repris au deuxième couplet où la première partie, plus linéaire, parle d'hésitation, de désir d'agir, peut-être, mais d'incertitude aussi, alors que la seconde partie du couplet parle d'affirmation. Quant au troisième couplet, il se distingue des deux autres par sa structure mélodique. En fait, cela correspond, si on s'attarde aux paroles, au fait que la décision est prise, même si on affirme par la négative : «j' laiss'rai pas». Cette section mélodique différente des autres semble d'ailleurs préparer un moment fort de la chanson. La première mesure reste à l'intérieur d'une tierce majeure; après un court silence, la seconde mesure repart une tierce plus bas pour se terminer une quarte mineure plus haut; mouvement légèrement ascendant, donc, pour la première ligne (correspondant au premier énoncé). La troisième mesure reprend un ton plus haut, et en fait, les deux mesures suivantes (les troisième et quatrième) sont identiques aux deux premières à l'exception de la dernière note : au lieu de se terminer sur *si* (une quarte diminuée plus haut), la ligne mélodique se conclut sur *mi*, soit une sixte plus bas. Ce mouvement descendant permet en fait de créer un contraste et une tension, une attente, du moins un mouvement vers l'avant avec un intervalle de sixte. Ce mouvement ascendant retombe à nouveau (saut d'un octave descendant) pour amorcer une remontée graduelle sur deux mesures avant d'arriver au moment clé («j' vas chercher») qui est marqué par un saut d'octave. Il faut aussi noter que si la seconde section du troisième couplet reprend les paroles du premier («au bout d' la rue, j' vas chercher...»), on note par la suite une modification des paroles et de la mélodie : on arrive au point culminant de la chanson (qui correspond à la note la plus haute) qui consiste en la répétition du même mot, «chercher», sur

les deux mêmes notes d'appui après un intermède instrumental. Un demi-couplet suit, reprenant la deuxième partie de la mélodie sur des paroles du deuxième couplet («les yeux ouverts, un premier pas, un peu de lumière») avant d'arriver à la dernière occurrence du refrain, identique du point de vue de la mélodie, mais légèrement différent des autres pour les paroles, plus affirmatif, remplaçant «malgré, malgré tout» par «rester, rester debout», le titre — et l'essentiel du message.

Au point de vue du rythme, la ligne mélodique se détache de la pulsation de base en exploitant surtout le contretemps («attaque d'un son sur un temps faible ou sur la partie faible d'un temps»)¹³⁸ et quelquefois l'anacrouse («note ou notes qui précèdent le premier temps fort du rythme auquel elles appartiennent»)¹³⁹ bien que celle-ci soit moins apparente alors que les accords de l'harmonie de la basse sont martelés toutes les deux mesures (comme si on avait une seule mesure toutes les deux mesures).

Certaines lignes mélodiques suivent aussi le premier temps des mesures (et coïncident alors avec l'attaque d'un accord à la basse)¹⁴⁰. Ces procédés sont utilisés en alternance. Quant au refrain, il exploite surtout le contretemps alors que le troisième couplet est chanté «sur» le temps, à l'exception de la dernière ligne (qui reprend une ligne du deuxième couplet). La prépondérance du contretemps donne l'impression d'un refrain plus rythmé, alors que l'absence de contretemps dans le troisième

138

Par exemple, le début de la chanson : la première syllabe (en fait le premier mot), «on» est chantée sur la partie faible du premier temps (voir la partition à l'annexe 2).

139

Par exemple, la deuxième partie de la première ligne de la chanson : «au milieu des passants» alors que le premier mot est chanté, après un silence, sur la dernière partie du dernier temps de la mesure qui précède. Mais en fait, tant au point de vue rythmique qu'au point de vue mélodique (et même au point de vue sémantique), ce mot appartient à la mesure suivante.

140

Par exemple à la troisième mesure où la première syllabe, «mou-», est chantée sur le premier temps.

couplet (dont la ligne mélodique est aussi nouvelle) permet un contraste rythmique qui correspond à une évolution dans le propos (passage à l'affirmation). On remarque également beaucoup de figures de notes différentes (de la double croche à la noire pointée), de même que des syncopes («prolongation sur un temps fort d'un élément accentué d'un temps faible»)¹⁴¹. Bref, une ligne mélodique rythmée, «nerveuse», très souple au-dessus du fond instrumental; une mélodie qui suit les mots chantés et qui les mets en valeur, sans rester «emprisonnée» dans une mesure stricte.

4.2 Analyse de la trace (la partition) : la musique

Arrêtons-nous quelques instants à la musique, c'est-à-dire à l'harmonisation, au rythme et à l'intensité de l'accompagnement dans «Rester debout», l'«habillement» des paroles et de la mélodie.

4.2.1 L'harmonisation

L'harmonisation est simple : trois accords dominant (I, IV, V) une ligne de basse descendante (diatonique, dans une tonalité majeure); un quatrième accord (mineur) vient compléter l'harmonisation de la chanson. La coloration harmonique reste elle aussi assez simple, se limitant à l'ajout d'une septième ou d'une neuvième, ou encore d'une quarte (à deux reprises). Pas de modulation, toujours la même tonalité même si elle n'est pas toujours aussi stable, hésitant entre une

141

Par exemple, à la première mesure, «seul» est attaqué sur la dernière partie du deuxième temps (un temps faible) avec une valeur de double croche et le son se prolonge sur le temps suivant (le troisième de la mesure qui est un deuxième temps fort) avec une valeur longue d'une noire.

tonalité majeure ou mineure (dans la partition publiée par les Publications Chants de mon pays, on recommande de jouer les accords sans tierce).

4.2.2 Le rythme

Le rythme est régulier; en fait, aucun rythme particulier n'est vraiment marqué.

À la lumière de la transcription de la chanson pour voix et piano (avec diagrammes pour l'accompagnement à la guitare), on constate que l'accompagnement de base suit un schéma rythmique lui aussi très simple, très large, avec quelques notes plus rythmées préparant l'attaque de l'accord suivant. Dans les couplets, le rythme est beaucoup plus régulier qu'au refrain, ce qui offre un contraste rythmique marqué. Il va sans dire que ces remarques se vérifient surtout à l'écoute.

En fait, nous verrons que c'est avec l'instrumentation que la chanson prend du relief.

4.2.3 L'intensité

Selon la partition, l'introduction instrumentale commence *mf* (mezzo-forte). À partir du moment où la voix entre en scène, au premier couplet, l'accompagnement devient *mp* (mezzo-piano), laissant ainsi plus d'espace à la voix. Au refrain, on note un retour au *mf*, y compris pour le troisième couplet. Un crescendo, juste avant la fin du couplet, porte l'intensité jusqu'à *f* (forte) sur le mot «chercher» (répété trois fois) qui soutient le crescendo. Puis c'est le retour à *mf* pour l'accompagnement dans la transition instrumentale qui mène à une répétition de «chercher» (deux autres fois) jusqu'à la fin de la chanson. Comme il arrive souvent, le crescendo et le *f* correspondent au moment le plus

«intense» de la chanson, ici le moment d'affirmation le plus marqué. C'est aussi à ce moment que la voix attaque la note la plus aiguë, avec un saut d'octave sur *la*, qui est aussi la tonique (donc une sonorité que l'on reconnaît, dont on ressent la stabilité).

Tous les paramètres de cette musique sont simples; tant l'harmonisation, le rythme que l'intensité. La première vise surtout un effet esthétique (briser la monotonie); le second, a en plus une fonction phatique (inviter à participer par l'entremise du rythme); la troisième vise l'émotion.

4.3 Analyse de l'interprétation (exécution) : passage de la trace au résultat musical

C'est au point de vue de l'exécution que l'analyse devient intéressante et que le travail de l'arrangeur et des musiciens paraît original et efficace. Pour «Rester debout», ce n'est pas tant l'instrumentation (le choix des instruments) et la part qui leur est accordée dans l'exécution de la partition (batterie et percussions diverses, basse, clavier, guitares) qui est originale, que l'orchestration et les arrangements. Comme dans plusieurs chansons, on note un souci de varier l'accompagnement, de donner une couleur instrumentale différente à chaque «bloc» de la chanson, couplet ou refrain et, en même temps, un souci de laisser tout l'espace nécessaire à la voix qui ménagera quelques effets à certains moments clés. La vocalisation (à laquelle on accorde une grande importance pour Richard Séguin), c'est-à-dire le travail des voix — celle de l'interprète et celles des choristes — complète l'exécution de la partition.

4.3.1 Le rôle de l'instrumentation

La plupart du temps, chaque chanson ménage un espace pour la mise en valeur de l'instrumentation. Habituellement, la chanson débutera par ce que nous pouvons qualifier d'«introduction instrumentale». Un autre moment instrumental sera développé un peu plus loin dans la chanson, souvent avant le dernier couplet. Il sera plus ou moins long, plus ou moins important, selon la chanson, selon le(s) musicien(s) et/ou l'interprète, et même selon le contexte d'exécution (studio ou spectacle).

On peut dire que l'introduction instrumentale sert, si on la considère d'un point de vue plus technique, à établir la tonalité, à marquer le rythme et le tempo, à préparer la ligne mélodique; cependant elle crée aussi une atmosphère, un climat particulier (qui se précisera dès les premières paroles, mais que l'on devine aussi si l'on connaît le titre de la chanson en question). Ajoutons qu'en spectacle, elle constitue souvent l'élément qui permet au public de la reconnaître et de se manifester.

Pour la chanson «Rester debout»¹⁴², les quelques mesures de l'introduction installent la tonalité majeure, *la*¹⁴³, un tempo assez rapide, une rythme accrocheur. L'entrée en scène (en jeu) de différents types d'instruments est graduelle (avec une ligne mélodique sur deux mesures répétée quatre fois), ce qui permet d'accrocher l'auditeur, de le mettre en «attente» d'un nouvel élément, d'une nouvelle

142

Les remarques qui suivent sont basées sur l'écoute de la chanson «Rester debout».

143

Même si on ne peut identifier la tonalité de façon précise, il est possible de la «sentir» et même de retrouver la tonique; de même, on «sent» qu'une tonalité est majeure ou mineure.

sonorité. Dans les deux premières mesures, la guitare est prépondérante¹⁴⁴, soutenue par les claviers qui soulignent l'harmonie (comme le ferait la basse) par une ligne mélodique descendante, de la tonique à la quinte (*la, sol, fa, mi*); des percussions viennent rythmer, à contretemps, la répétition de cette ligne mélodique. Dans les deux mesures suivantes, on note l'ajout de l'accordéon (qui descend toute la gamme au lieu de se contenter des quatre sons de l'harmonie. Pour les deux mesures suivantes, la basse marque le passage en appuyant la tonique sur le premier temps, le piano s'ajoute aux claviers, habillant la ligne mélodique en réponse à la guitare et il effectue le passage aux deux mesures suivantes (troisième répétition du même schéma mélodique de quatre notes) où les percussions et la basse sont plus marquées, juste avant l'entrée de la voix, alors que l'accompagnement du piano est plus étoffé lui aussi.

Rien de complexe dans l'écriture musicale (que ce soit la mélodie, l'harmonie ou le rythme), mais une variation de la masse sonore qui fait que l'introduction instrumentale n'a semblé ni longue ni répétitive puisque la coloration instrumentale maintenait l'attention de l'oreille. La masse sonore «s'épaississait» aussi, créant une tension vers le début de la chanson, sans varier l'intensité : une sorte de crescendo instrumental, si l'on peut dire. Quant à la transition instrumentale à la fin du troisième couplet (dans le crescendo que soutient la répétition de «chercher»), sa structure harmonique est aussi très simple : deux accords. C'est surtout son rythme varié, son tempo rapide et son intensité (*f*) qui comptent, puisque cette transition est là pour maintenir une tension au point culminant de la chanson. Mais l'importance de l'instrumentation ne se limite pas aux passages purement instrumentaux.

Ainsi, dans le premier couplet, l'accompagnement se fait discret : il n'y a pas de chœur, presque

pas de percussions, tout cela pour laisser la place à la voix de l'interprète, Richard Séguin. Les arrangements soulignent aussi la division du couplet en deux parties (du point de vue du sens) au moyen d'une coloration musicale qui se contente de suggérer qu'il y a une différence. Le refrain, plus répétitif, enchaîne avec une plus grande présence des percussions (qui sont constantes et plus martelées) et l'ajout de choristes. Cette fois, ce sont les voix et le rythme qui distinguent cette section de la précédente, mais la voix de l'interprète, bien qu'«enveloppée» davantage, reste toujours au premier plan. Une brève transition instrumentale (basée sur la même ligne mélodique que l'introduction au début de la chanson) nous amène au deuxième couplet, dont les arrangements musicaux sont différents de ceux du premier. Ainsi, à la fin de chaque «vers», des paroles, correspondant à la fin d'une ligne mélodique, les voix des choristes, au premier plan, soutiennent les instruments. On remarque aussi un même souci de démarquer les deux sections du couplet alors que dans la deuxième section, les voix sont remplacées par des percussions qui font, en même temps, le pont entre ce couplet et la répétition du refrain. Comme la première fois, les voix du chœur viennent doubler la voix de l'interprète; c'est la coloration instrumentale qui distingue les deux occurrences du couplet. En effet, cette fois-ci, la guitare et les claviers sont exploités de façon différente et la transition, qui mène au troisième couplet, fait entendre le piano au premier plan et offre une ligne mélodique différente.

Nous avons déjà noté que le troisième couplet était différent des deux premiers au point de vue mélodique et au point de vue de la structure des paroles; il l'est aussi au point de vue des arrangements. Encore plus qu'au premier couplet, la voix de l'interprète est au premier plan et elle occupe presque tout l'espace mélodique puisqu'elle n'est accompagnée que par des percussions, avec une coloration mélodique très discrète des claviers. La deuxième partie du couplet, qui se développe en une sorte de coda, est elle aussi contrastée, avec le retour d'une instrumentation riche et très

présente. La voix y est aussi différente, plus près du cri, dans un crescendo qui annonce le point culminant de la chanson. Puis c'est encore une fois le retour du refrain où l'on retrouve l'appui des voix du chœur ainsi que la percussion qui martèle le rythme de façon régulière. Cette dernière occurrence du refrain s'achève dans une autre coda, avec la voix de l'interprète qui reprend toute la place, les voix du chœur s'étant tues et l'instrumentation s'étant dépouillée.

L'instrumentation vise à contrer la monotonie, puisque la coloration musicale est différente pour chaque couplet (variant même à l'intérieur des couplets, soulignant ainsi les deux «moments» que nous avons mis en évidence lors de l'analyse des paroles), pour chaque répétition du refrain. Avec le rythme, elle permet de distinguer facilement le refrain des couplets. Plus discrète dans ces derniers, elle laisse la place à la voix de l'interprète, et, par le fait même, au texte.

4.3.2 La vocalisation (la voix)

Déjà en nous penchant sur l'instrumentation, nous avons évoqué la voix qui est d'ailleurs très présente¹⁴⁵, souvent à l'avant-plan (les chœurs la soutiennent très discrètement). Tout est mis en place pour que l'auditeur puisse saisir facilement les paroles, mais surtout pour qu'il puisse apprécier le timbre de voix, les inflexions vocales de l'interprète.

La voix, nous l'avons déjà noté, entretient une relation privilégiée avec la dimension sémantique du texte. Or, comme il arrive souvent que l'auditeur ne saisisse pas nécessairement les paroles à la

145

Nous verrons qu'elle occupe aussi une place importante dans les discours sur la chanson, elle est un des éléments essentiels de l'image de marque de Richard Séguin.

première écoute — même si nombre de procédés rhétoriques basés sur la répétition sont abondamment utilisés dans l'écriture des paroles de la chanson, en particulier pour le refrain —, on peut s'interroger sur son impact. Ce qui frappe davantage à l'audition, c'est un timbre, un registre, un accent, une diction; la justesse, la puissance, la technique (voix de tête ou voix de gorge, par exemple), la qualité sonore d'une voix. Puis, un certain «maniérisme vocal», c'est-à-dire cette capacité qu'a la voix de suggérer des émotions, des sentiments, des atmosphères, par la façon d'attaquer les sonorités, d'allonger certaines syllabes, de faire résonner certains mots, etc.

Dans «Rester debout», une écoute attentive permet de dégager certaines constantes : la première partie des couplets est chantée avec une voix plus neutre, plus sobre, qui profite des syllabes pleines et allongées (par exemple, «passants» ou «océan») pour faire résonner son timbre riche; dans la seconde, la voix accentue davantage certaines syllabes, les attaque plus *f* («morceau», «**cher**cher») avec une voix de gorge, le point culminant étant la répétition de «chercher» dans une sorte de coda à la fin du troisième couplet, dans un crescendo qui mène à la transition instrumentale (*f*), et qui se poursuit à la fin du couplet («J' laiss'rai pas mon **coeur**») avant d'entonner le dernier refrain. Celui-ci est d'ailleurs chanté chaque fois de façon plus neutre et certains passages sont doublés par des chœurs qui restent très discrets («malgré tout», «le temps qui dit vrai», «malgré tout», soit la fin des trois premières lignes du refrain). Ceux-ci ne font d'ailleurs que varier la sonorité du refrain, ayant surtout une fonction esthétique.

Ce qu'on remarque ici, c'est que la façon de chanter vient appuyer le texte (ce que faisait aussi l'instrumentation); ce pourrait être l'indice d'une bonne interprétation (exécution), d'une interprétation «efficace». En analysant les paroles, nous avons noté les deux moments des couplets que la vocalisation souligne aussi à sa façon : on peut penser que l'accumulation des signes (indices) textuels, instrumentaux et vocaux — ou leur convergence — permet de mieux communiquer le

«message».

On constate donc que la voix de l'interprète tente de suggérer certaines émotions; elle contribue à créer une atmosphère d'«énergie» et de détermination que suggèrent les paroles (aspect sémantique). Cette voix prend souvent ses points d'appui aux dernières syllabes (à terminaison masculine), à la fin des phrases mélodiques, pour «résonner», pour faire valoir son timbre riche (aspect esthétique). Dans les crescendo, la voix s'approche du cri — tout en restant mélodique, ce qui témoigne de sa richesse, de sa valeur ainsi que du talent et du métier de l'interprète.

Tous les effets de l'instrumentation et de la vocalisation visent d'abord un but esthétique, permettant aussi aux musiciens de mettre en valeur certains instruments. Et surtout, ils permettent de souligner la qualité de la voix de l'interprète. Mais déjà, nous empiétons sur l'image.

Chapitre 5 — Le résultat musical ou une chanson comme discours

On pourrait multiplier les analyses de chansons à partir d'une partition, tel que nous venons de le faire au chapitre 4. En fait, ce premier travail d'analyse — l'analyse des paroles et de la musique — représente, dans une certaine mesure, un travail d'analyse exemplaire où la *lecture* se donne comme «neutre» (c'est-à-dire qu'elle n'est pas influencée par le discours de la mise en marché ou des critiques, ou plutôt qu'elle ne tient pas compte de ces discours), et porte sur l'objet «chanson» comme tel avant son actualisation sonore, donc à partir de certaines données empiriques, puis en tenant compte, ensuite, de son exécution à partir d'un document sonore.

Ces analyses, bien que détaillées, montreraient vite les limites de cette approche pour rendre compte d'un phénomène pluridimensionnel comme *une/la* chanson. C'est que les structures de la chanson populaire sont relativement simples et peu nombreuses (si on les compare, par exemple, à celles de la musique dite «savante»). Et d'ailleurs, étant donné le statut de la partition qui se donne davantage comme transcription, l'intérêt de l'analyse ne saurait être le même puisqu'elle ne porterait alors que sur un aspect tronqué de *la* et même d'*une* chanson. Cela tient aussi à sa nature : la chanson populaire vise le général (être reconnue par des publics nombreux); son fonctionnement est donc assez simple (couplets, refrain, etc.) et repose sur des structures simples, facilement perceptibles (répétitions, oppositions ou contrastes fortement marqués); elle est conçue en fonction d'une perception globale et immédiate. D'ailleurs, la chanson est perçue/reçue, entendue, plus qu'écoutée (à part un certain type de chanson que l'on identifie comme étant la «chanson à texte»¹⁴⁶ qui s'adresse à un certain public). Bref, une chanson, de façon générale, ne dure que trois ou quatre minutes; elle est d'abord un produit de consommation et les schémas sont peu nombreux.

Mais tout cela ne veut pas dire que la chanson soit par ailleurs in-signifiante. Bien au contraire. Son fonctionnement est hautement symbolique, et sa complexité, on la trouve dans les moyens utilisés (souvenons-nous qu'il s'agit d'un phénomène pluridimensionnel) dans la constitution d'une image et d'un réseau de symboles qui en permettent et en conditionnent la lecture pour les publics auxquels elle s'adresse. Son défi sera la clarté du message (indépendamment des paroles) grâce surtout à la précision et à la cohérence de l'image. Il s'agit maintenant de comprendre les réseaux dans lesquels se pratiquent différents discours : ceux de la production et de la promotion (élaboration de l'image) et ceux de la réception (surtout les discours critiques) qui portent tout autant sur le processus de création, que sur le résultat musical (la chanson interprétée), et l'image, bien sûr.

Ici, notre perspective d'analyse change, et par le fait même, notre objet et notre corpus. Nous devons prendre un certain recul pour replacer les trois niveaux : le processus poïétique inclut désormais la partition (notre premier «niveau neutre», la trace non acoustique) ainsi que l'exécution qui permet de l'actualiser; le second «niveau neutre» ou résultat musical peut être constitué de toute forme de la chanson interprétée; et puisque nous tenons désormais compte du processus esthétique, là où l'interprétation est d'abord lecture, notre corpus comprend des discours sur la chanson, qu'il s'agisse des discours de la promotion (chapitre 6), ou des discours critiques (chapitre 7) dans son processus de création/production (7.1), ou portant sur le résultat musical comme tel (7.2). Au terme de cette «lecture» des différentes «lectures» de *la/d'une* chanson, un tableau tentera d'en illustrer le réseautage (7.3). Car en lisant ces discours promotionnels et critiques, nous entrons déjà dans un réseau d'écrans complexe où il n'est pas toujours facile de démêler le discours promotionnel du discours critique et où l'image, constituée d'un certain nombre de valeurs par exemple, est sans

contredit au coeur des échanges. L'objet de l'analyse change : il s'agit non plus de *lire* une chanson, mais de lire les discours sur cette chanson (et *la* chanson)... et de *lire* une/la chanson à travers les discours que l'on tient sur elle.

Avant d'aborder l'analyse des discours que l'on tient sur la chanson (le côté de la réception/perception), nous proposons celle du second «niveau neutre» que nous avons préféré identifier comme étant le résultat musical (ou chanson interprétée), puisqu'une interprétation (l'exécution) y est déjà en jeu. Ce résultat musical, on l'a vu, peut prendre la forme d'une chanson (entendue à la radio), d'une cassette ou d'un disque audionumérique, d'un vidéoclip, d'un spectacle. Une chanson peut constituer l'objet d'un discours autonome et même constituer un discours par elle-même. Le résultat musical est le lieu du passage entre le discours promotionnel et le discours que nous avons appelé «critique».

En fait, ici, nous tiendrons notre propre discours sur les différents modes d'existence de la chanson interprétée. Ce discours sera d'abord davantage descriptif, montrant les différents constituants, tout en restant une interprétation (lecture) qui doit tenir compte d'une première interprétation (l'exécution).

5.1 L'analyse de l'album *D'instinct*

Comment rendre compte de cet album de Richard Séguin? Rappelons d'abord que l'album (le disque audionumérique comme résultat musical) est composé d'un phonogramme et d'un

pictogramme (sans compter le livret), ce dernier constituant une partie de l'image de marque, élaborée par la gérance. Le pictogramme est donc, jusqu'à un certain point, déjà un discours promotionnel, mais il fait partie du résultat musical. On peut mesurer ici les limites de l'appellation de «niveau neutre» lorsqu'il s'agit de ce que nous avons préféré appeler le «résultat musical» : ce niveau, loin d'être neutre, inclut non seulement une interprétation (exécution), mais aussi une certaine lecture, celle de la promotion. Pour analyser l'album, nous nous pencherons d'abord sur le contenu sonore, le phonogramme, réservant l'analyse du pictogramme lorsque nous aborderons le discours promotionnel.

L'analyse de l'album D'instinct

Que contient cet album? Une introduction instrumentale suivie de douze chansons dont la durée varie de 0:43 secondes pour l'introduction à 5:29 pour «D'instinct j'irai». Dans l'ordre, elles ont pour titre : «Comme un air de Guthrie», «Jamais dompté», «Si loin», «Le Son des Songes», «Rester debout», «Rien ne sera plus comme avant», «Le blues d' la rue», «En cherchant son étoile», «Lettre à Zlata», «L'envie d'y croire», «D'instinct j'irai» et «Sans détour».

À cela, nous pourrions ajouter la liste des instruments qui ont été retenus pour les arrangements qui caractérisent le «son» de l'album, la présence de choristes, le parolier, les techniciens, les remerciements, etc., toutes des informations que l'on retrouve dans le livret. Au point de vue musical, ajoutons des notions comme le tempo, le rythme, le style des différentes pièces, caractéristiques de l'exécution.

À quoi pourrait ressembler une première analyse de l'album *D'instinct*, une analyse qui serait, il va sans dire, une première interprétation, une première lecture de cet album? Nous pourrions privilégier une lecture de l'exécution (comme à la section 3.1) pour chaque chanson, ou encore considérer tout l'album, par analogie, comme un recueil, un regroupement d'un certain nombre de chansons et par la suite, nous intéresser aux thèmes abordés, au style de l'écriture tant «poétique» que musicale, aux textures musicales, à la courbe des mélodies, etc. En fait, une première lecture de l'album pourrait être constituée de la somme des analyses de toutes les chansons sur le modèle de notre analyse de la chanson «Rester debout» et de recoupements des résultats obtenus. Ce regard sur l'album *D'instinct* privilégierait ainsi le *texte*, la musique ou encore l'exécution.

Tentons donc notre propre analyse de l'album *D'instinct*, sans tenir compte des discours qu'on a tenus sur lui, et interrogeons-nous sur l'écriture des textes, leur message, le rythme et le type d'instrument, l'écriture mélodique, les arrangements vocaux et instrumentaux, la structure d'ensemble de l'album.

L'utilisation de la même grille d'analyse que pour «Rester debout» fait ressortir des constantes dans l'écriture de Séguin, des particularités aussi. Ainsi, les chansons de l'album *D'instinct* adoptent toutes une structure couplets/refrain, mais relativement traditionnelle tout en le faisant avec une certaine originalité. Très souvent, en ce qui concerne les paroles, les refrains reviennent avec des variantes («Si loin», «Rester debout», «Lettre à Zlata», «Sans détour» etc.); au point de vue musical, ils ménagent des espaces pour la voix, pour la mettre en valeur («Si loin», «Comme un air de Guthrie», «L'envie d'y croire»). Entre les couplets et/ou les refrains, il arrive que s'ajoutent des sortes de codas, qui brisent la monotonie de la structure traditionnelle couplet/refrain («Jamais dompté», «Le blues d'

la rue», «L'envie d'y croire», «D'instinct j'irai»).

Pour les paroles, l'auteur-compositeur choisit la plupart du temps des sonorités «pleines» : des mots d'une ou deux syllabes, plus rarement de trois syllabes ou plus, et dans ce cas, il arrive plus souvent que la syllabe finale soit une syllabe tonique (qui porte l'accent). Très souvent les vers sont rimés, mais son souci d'une «harmonie» sonore le porte aussi à utiliser des rimes internes ou des allitérations; on a même parfois l'impression que les mots s'attirent davantage par leur sonorité que par leur sens : «Promesse promesse / As-tu d'autres prouesses» («Rien ne sera plus comme avant»).

Pour cet album, Séguin puise souvent ses images dans la nature, quelquefois dans la réalité urbaine; ses chansons parlent aussi de musique. Certains leitmotivs apparaissent dans le choix des mots («marcher», «chemin», «route»); certainement aussi dans le choix des thèmes qui sont abordés: chansons engagées qui parlent de justice sociale («Comme un air de Guthrie»), qui prônent la fin de la guerre («Lettre à Zlata»), qui refusent de se résigner («Rester debout»); des chansons aussi qui parlent, à travers des portraits, de liberté («Jamais dompté»), de musique («Le blues d' la rue»); des chansons plus intimistes qui reflètent les préoccupations «humaines» de Séguin comme la solitude («Si loin»), l'amour («D'instinct j'irai», «Sans détour») et ses rêves pour un monde meilleur («L'envie d'y croire»); des chansons qui mettent en lumière l'ouverture vers l'autre et qui parlent d'amitié («Le son des songes»), qui expriment la remise en question constante («En cherchant son étoile») ou qui témoignent d'une certaine réflexion («Rien en sera plus comme avant»)¹⁴⁷.

De façon générale, les mélodies sont assez linéaires, mis à part le début des phrases mélodiques (correspondant la plupart du temps au début des vers) qui privilégient un intervalle

147

Ces «thèmes» que nous pouvons déduire de la lecture des paroles coïncident, pour la plupart, avec ce que propose le communiqué du 24 octobre 1995 qui présente les chansons (voir l'analyse du communiqué à la section 6.4).

(ascendant) de tierce, de quarte, de quinte, de sixte, à l'occasion de septième et d'octave. Le passage de la fin d'une phrase mélodique à la suivante se fait souvent par un intervalle descendant (qu'on sent moins, cependant, étant donné qu'il y a un silence entre les phrases mélodiques). Même les jeux de voix (vocalises entre couplet et refrain par exemple) sont linéaires. Au point de vue rythmique, la mélodie se caractérise par l'emploi de l'anacrouse, de la syncope et du contretemps, tous des procédés rythmiques qui tendent à déplacer l'accentuation sur le temps faible, ce qui donne une valeur expressive. Dans ce cas-ci, on peut dire que le jeu rythmique de la mélodie fait oublier sa linéarité et contribue à mieux faire ressortir les paroles. L'amplitude de la voix va de l'octave («En cherchant son étoile») à la 12e majeure («D'instinct j'irai») avec une amplitude exceptionnelle de deux octaves pour «Le son des songes».

En ce qui concerne la musique comme telle, le rythme reste régulier (le travail rythmique se faisant surtout au niveau de la mélodie pour qu'elle se détache de la masse sonore de l'accompagnement). Et la musique se fait souvent discrète pour laisser place à la voix qui, elle, varie en intensité. Très souvent d'ailleurs, la musique a l'air de s'effacer, lorsque la voix fait son entrée. L'harmonisation reste relativement simple si l'on se fie au nombre d'accords et à la coloration harmonique de ceux-ci (quelquefois des 9e ajoutées, etc. ou quelques accords de 7e, plus fréquents). Peu de modulations aussi (en fait, une seule, dans tout l'album, pour «Si loin», dans le ton mineur voisin). La plupart des chansons sont écrites dans une tonalité majeure, mais ce qui frappe surtout, c'est l'hésitation, souvent, entre la tonalité majeure et la relative mineure (mélodique). Cette hésitation résulte entre autres du fait qu'on joue souvent les accords sans la tierce. Aussi, l'harmonisation propose souvent des accords du troisième degré et du sixième degré (les deux points de modulation dans une tonalité). Ce qui est différent et ce qui caractérise plusieurs des chansons de Séguin sur cet album, c'est la façon dont on accorde la guitare. Par exemple, pour «Sans détour» la 6e corde est

accordée en *ré* (soit un ton plus bas). Ou encore, pour «Rien ne sera plus comme avant», l'instrument est accordé en *do*#, dont l'accord est alors obtenu toutes cordes ouvertes, ce qui contribue à donner à cette chanson une sonorité particulière. Il s'agit cependant là de nuances qu'une oreille peu exercée ne relèvera probablement pas. Tout au plus, on remarquera une sonorité légèrement différente.

L'instrumentation privilégie la guitare, mais offre des sonorités souvent étoffées par d'autres instruments; l'arrangeur obtient donc une instrumentation nuancée qui enveloppe la mélodie, mais ne prend pas la première place. Même la percussion se fait souvent très discrète. L'espace est ainsi donné à la voix, et d'ailleurs, plusieurs chansons offrent non pas des transitions instrumentales, mais des transitions vocales.¹⁴⁸

Si on considère le contenu (ou «message») des chansons, on constate qu'il ne s'agit pas d'un «album-concept», quoiqu'on y devine un souci de donner une certaine uniformité, de suggérer un parcours (même s'il n'apparaît pas clairement). Sinon, pourquoi commencer l'album par une introduction? En fait, cette introduction purement instrumentale et vocale (sans qu'il y ait de paroles) — et incantatoire — sert à mettre en valeur la voix, ce que font par la suite plusieurs chansons; elle crée effectivement une atmosphère «voix-guitare» qu'on retrouve sur tout l'album. Les chansons s'enchaînent pas la suite, non pas nécessairement selon une progression dans la thématique, mais en alternant les chansons selon leur rythme, pour se terminer avec des chansons plus calmes, plus intimistes aussi, même quant à leurs thèmes, (ce que proposera d'ailleurs également le spectacle). La mélodie se détache rythmiquement de l'accompagnement, et l'instrumentation, nuancée, caractérisée par les guitares, avec une harmonisation quelquefois floue quant à la tonalité, habille à la fois cette mélodie, et la voix, qui reste toujours au premier plan.

148

Suggérons ici une brève incursion du côté des discours : la voix n'est-elle pas un élément important de l'image de Séguin?

5.2 L'analyse des vidéoclips¹⁴⁹

L'étude de cette image particulière qu'offre le vidéoclip montre bien l'intrication entre les deux facettes de l'analyse de l'interprétation : exécution et lecture. D'abord parce que le vidéoclip, comme résultat musical, est un «produit» de consommation (presque) au même titre que la chanson¹⁵⁰. Plus encore que l'album avec le pictogramme (la pochette et le livret), il fait partie intégrante de la stratégie de mise en marché de cette chanson parce qu'il s'agit d'une publicité (les images «ajoutées» au phonogramme constituent une «lecture», ou du moins elles suggèrent, à leur façon, une lecture à l'auditeur/spectateur). On peut donc analyser le vidéoclip comme outil promotionnel (voir section 6.7), mais aussi comme un objet produit, ou résultat musical intégrant une image.

Actualisation particulière du résultat musical, le vidéoclip intègre le phonogramme (principale constituante de l'album, dont nous venons de faire l'analyse), le vidéogramme, et quelquefois le pictogramme et la performance. Nous proposons ici l'analyse des deux vidéoclips qui ont été réalisés sur des chansons de l'album *D'instinct* : «Rester debout» et «En cherchant son étoile».

5.2.1 L'analyse du vidéoclip «Rester debout»

Puisque nous avons déjà analysé le phonogramme (en tenant compte de l'exécution, au chapitre 4), nous nous arrêterons surtout au vidéogramme, et à l'articulation de ces deux supports

¹⁴⁹

Pour une analyse détaillée d'un vidéoclip, on pourra aussi consulter notre article «*Amère america* de Luc de Larochellière ou l'analyse d'une chanson à succès» dans *La Chanson, carrières et société* (Triptyque, 1996).

¹⁵⁰

En fait, le vidéoclip, c'est la chanson à laquelle on a ajouté une «interprétation», en images, de cette chanson...

matériels. Dans le cas du premier vidéoclip, on n'exploite pas le pictogramme et peu le scénogramme, alors que le second clip propose une performance de la chanson.

Le vidéoclip «Rester debout» n'est pas une simple «mise en images» de la chanson portant le même titre. Le clip commence par une introduction instrumentale (que l'on retrouve au début de l'album, mais qui ne fait pas partie de la chanson «Rester debout» comme telle) : c'est une première indication que le clip ne se limite pas (ou ne veut pas se limiter) au phonogramme. L'image déroute: tout est teinté de bleu. L'instrumentation est inusitée, presque dissonante par moment; la voix, toute en vocalises, est incantatoire (on retrouve d'ailleurs ici certains traits du Séguin des deux albums précédents). En fait, on se retrouve un peu dans une atmosphère de science-fiction : lumière bleutée, labyrinthe, néons, homme chauve peint en bleu... Que se passe-t-il dans le clip? Un homme chauve donc, un danseur professionnel à n'en point douter, à en juger par la qualité et le contrôle de ses mouvements, tombe, sur le sol, face contre terre, bras repliés contre son corps. Le début du clip nous montre, dans des mouvements circulaires et amples de la caméra, ce danseur : on voit sa tête, ses ailes; on le voit de dos, alors qu'il déploie ses grandes ailes aussi bleues que lui, dans de grands mouvements amples eux aussi, qui s'harmonisent au rythme de la musique. Un gros plan sur le crane chauve et bleu, puis c'est la chute, qu'on nous fait voir de deux points de vue (en plongée et en plan horizontal), alors que l'homme ailé tombe, image montrée en alternance avec un labyrinthe de néons bleus qui se trouve sous lui : la chute nous paraît longue. La caméra vibre pour mieux nous faire «voir» le mouvement de la chute; l'homme est tombé. Court silence.

Aux premiers sons des percussions (le début de «Rester debout»), l'homme se relève dans un mouvement lent, regardant en haut, d'où il est tombé. Le spectateur attentif aura remarqué ses ailes, tombées près de lui. Quelques séquences après la «chute», l'homme est debout, les bras le long du corps. On nous montre alors l'interprète qui vient de commencer à chanter — insertion de la

performance — et qui, à son tour, se retrouve près des ailes et les examine, dans le labyrinthe. De cette façon, le réalisateur insiste sur un élément clé du clip — les ailes, qui symbolisent ici la chute — et s'assure que l'auditeur/spectateur les remarquera.

À la première occurrence du refrain, on présente l'image d'un tube en demi-cercle assez étroit: des néons blancs à l'horizontale avec des effets de lumière. L'auditeur/spectateur comprendra plus tard qu'il s'agit d'un ascenseur. Le commentaire du vj de Musique Plus confirmera qu'il s'agit d'un ascenseur symbolique, mais sans ce commentaire — qui constitue un discours sur le résultat musical —, il est difficile d'associer ces images à un objet «réel». Puis alternent les deux figures : celle de l'homme en bleu (qui se relève) et celle de l'interprète (qui chante «Rester debout»), dans cette cage, cet «ascenseur», que la caméra montre en plongée. Pendant la transition instrumentale entre le refrain et le couplet, l'homme en bleu est accroupi dans le labyrinthe, puis on le voit debout, qui marche.

Au début du second couplet, il tente de se lever. Des images successives, dans un même plan, montrent le mouvement à différentes étapes. Alors qu'est chantée la seconde partie de ce couplet («Dans l' fil d' la vie...»), l'image est plus complexe. On peut voir d'une part l'homme qui se lève et qui reste debout (à gauche de l'écran) et on a une mise en abîme (au moyen d'un écran de télévision qui occupe les deux tiers restants de l'espace visuel) présentant des images toutes en bleu de l'homme qui court dans le labyrinthe, à la recherche de la sortie (du moins, on peut le supposer).

Les images qui accompagnent la deuxième occurrence du refrain s'offrent comme une récapitulation avant le dénouement. On nous présente une image encore plus composite : en haut, dans un mince rectangle, les yeux de l'homme en bleu; dans un écran plus large, le labyrinthe vu en plongée (au moment de la chute); dans le coin inférieur droit, l'homme qui marche puis court; dans la section inférieure gauche, un compteur avec des chiffres qui défilent à une grande vitesse (le temps qui passe?). Puis, en gros plan, on nous montre l'homme qui tente toujours de sortir de ce labyrinthe.

La transition instrumentale propose une séquence rapide où alternent l'interprète (qui chante toujours «rester debout»), l'homme en bleu, l'ascenseur... et l'homme qui appuie sur le bouton de l'ascenseur (en forme de flèche). Le mouvement imprimé à l'ascenseur est alors rendu par la caméra qui bouge, puis par la prise de vue en contre-plongée, cette fois. Alors que l'interprète arrive au point culminant de la chanson («chercher»), on nous présente, en alternance, l'homme en bleu et l'interprète dans cet ascenseur, la caméra proposant alors des images en plongée. À la fin du refrain, correspondent des images superposées de l'homme en bleu qui se lève et qui, finalement, se tient debout, alors qu'on entend la dernière occurrence de «rester debout».

Voilà pour une analyse plutôt descriptive du clip, où nous nous sommes surtout attardée au contenu visuel. Mais que se passe-t-il dans l'interaction entre les paroles et l'image? entre la musique et l'image? Certains clips présentent, à différents degrés, des images redondantes avec les paroles. Ce n'est pas le cas de «Rester debout», mis à part peut-être la fin du clip, alors que l'interprète chante les paroles «Rester debout» et que l'on voit l'«homme bleu» en train d'esquisser un mouvement pour se lever tout à fait. Dans ce clip, les images sont autonomes; en fait, plutôt que de mimer les paroles, elles présentent un scénario, une organisation autonome s'inspirant du titre et du sens global des paroles.

Comme dans la plupart des clips, les sections instrumentales, situées le plus souvent au début de la chanson et avant le dernier couplet et/ou la dernière occurrence du refrain, correspondent à des moments clés de la chanson. Dans «Rester debout», on peut presque dire qu'il y a deux introductions: la première, instrumentale et vocale (mais sans paroles) qui ne fait pas partie de la chanson elle-même, mais qui introduit tout l'album *D'instinct*; la seconde, instrumentale, qui constitue l'introduction comme telle de la chanson.

Comme dans bien des clips aussi, les premières images, sur fond instrumental, constituent une mise en situation, une introduction visuelle, en quelque sorte. Dans le cas de «Rester debout», la première introduction nous situe dans l'environnement bleuté (l'homme ailé, le labyrinthe) que nous avons décrit plus haut. C'est aussi le moment de la longue chute — comme si elle ne faisait pas partie de la chanson, mais y était pré-requise. La seconde introduction instrumentale amorce le mouvement inverse de la chute : se relever. C'est ce que l'«homme bleu» fait, amorçant ses premiers mouvements (comme s'il se réveillait) aux premières percussions. Le second passage instrumental, transition à l'intérieur du troisième couplet, correspond à un moment clé de la chanson, celui de l'affirmation. Les images de l'«homme bleu» en alternance avec celles de l'interprète, dans un ascenseur symbolique, ont une luminosité particulière, avec beaucoup de blanc et des effets de vibrations, comme si le réalisateur avait ainsi voulu communiquer une impression de mouvement et d'énergie, mouvement soutenu par la musique. Contrairement à d'autres clips, l'auditeur/spectateur n'a pas encore vu l'interprète au moment où il commence à chanter. En fait, R. Séguin paraît pour la première fois au milieu du premier couplet, se substituant à l'«homme bleu» sur les lieux de sa chute. On le voit peu lorsqu'il chante et c'est presque toujours au refrain («Rester debout») alors qu'il nous regarde (entre autres à la fin de la chanson). Aussi, à la fin du troisième couplet, de part et d'autre de la transition instrumentale, on le voit chanter. Ce sont les seules images de la performance que le réalisateur intègre au clip. Elles sont suffisantes pour que l'on reconnaisse Séguin, sa tenue vestimentaire, son «look» : de toute façon, l'auditeur/spectateur aura reconnu sa voix...

Que lire dans ce clip? Certains éléments sont redondants : les ailes associées à la chute, mais surtout le mouvement vers le haut, le mouvement de se relever — ce dernier étant à son tour redondant avec le titre de la chanson et l'élément du refrain qui revient le plus souvent dans la

chanson «Rester debout». Ce serait donc l'essentiel du message (associé à la chanson) : l'homme se relève (il passe à la «station debout» — ce que suggèrent les images successives de ce mouvement au cours du clip, rappelant les schémas de cette étape de l'évolution de l'homme); l'interprète chante «rester debout». Il s'agit donc de se relever après une «chute» (ou de «devenir un homme», ou même de «se tenir debout») et c'est ce mouvement, plus que la «chute» elle-même, que retient l'attention de celui qui visionne le clip. L'auditeur/spectateur attentif aura peut-être compris aussi la symbolique de l'ascenseur : le moyen de remonter à la surface et/ou de se relever. Mais l'auditeur/spectateur qui est familier avec les clips de Richard Séguin reste un peu perplexe. L'auteur-compositeur-interprète, et réalisateur à ses heures, ne l'avait pas habitué à ce type d'images...¹⁵¹

5.2.2 L'analyse du vidéoclip «En cherchant son étoile»

Comme «Rester debout», ce deuxième clip faisait partie de l'émission spéciale *Fragments d'instinct* qui a été réalisée par Musique Plus. Il nous offre une performance «live», tout à fait particulière, de la chanson. En effet, tout le clip, dans des tons sépias, nous montre l'interprète et ses musiciens, dans une boîte (de camion), cherchant leur équilibre (ils sont toujours en mouvement, comme en témoignent les images en arrière-plan des rues de la ville et de la circulation automobile). Il pleut et c'est le soir, mais tous ont l'air heureux et chantent avec le sourire. À la fin du clip, alors que les chœurs sont très présents dans la musique, plusieurs personnes se sont ajoutées au groupe initial.

Le lien de ces images avec le message de la chanson n'est pas apparent au premier coup d'oeil.

151

À ce propos, le commentaire critique de Marc Coiteux dans *La Presse* est un outil précieux. Nous le verrons un peu plus loin lorsque nous analyserons les discours sur le vidéoclip.

Du clip, on retiendra surtout l'esprit de camaraderie, le plaisir de chanter qui paraît sur tous les visages qu'on voit (ce que souligne R. Séguin en entrevue et ce qui correspond à une facette de son image : la camaraderie, le travail d'équipe). On retiendra aussi le mouvement, sans peut-être l'associer à une recherche d'équilibre... au sens figuré. Car c'est bien de cela qu'il s'agit (dans la chanson) — bien que ce soit une interprétation (lecture) très globale, de la chanson¹⁵². Le lien, c'est Richard Séguin qui le fait dans l'entrevue accordée à Marc Coiteux dans le cadre de l'émission *Vidéoplus* lors de la première diffusion du clip.

En fait, si on analyse le lien entre les paroles et les images, on ne peut que constater qu'elles ne se recoupent pas; à part peut-être le geste de Séguin mettant sa main devant l'objectif de la caméra alors qu'il chante «pas besoin de voyeurs», ce qui aurait surtout une fonction phatique. Ce qu'il y a de particulier à ce clip, c'est l'absence d'introduction et de transition instrumentales — ce qui correspond d'ailleurs au phonogramme. La chanson (et le clip) commencent donc par le refrain, au début chanté par Séguin seul, presque a cappella. La mise en situation du clip se développe à ce moment-là : d'abord des points lumineux, hors foyer; mise au point graduelle de l'image qui permet de reconnaître des phares de voiture, une rue de la ville, sous la pluie; puis, une ampoule qui se balance. La chanson commence vraiment avec le premier couplet, alors qu'au point de vue musical, les instruments se joignent à la voix de Séguin. On voit alors les musiciens — le *band* — dans une boîte dont l'intérieur est tapissé d'un matériau qui réfléchit la lumière. Le champ de vision s'ouvre vers l'extérieur (l'arrière du véhicule), ce qui permet de voir la rue et la circulation automobile en arrière-plan. Richard Séguin, à l'avant, et ses musiciens ont l'air en équilibre dans une image déformée par la lentille (grand angulaire de type «fish eye»). Le premier refrain tient donc lieu

152

Voir les paroles de la chanson à l'annexe 5.

d'introduction instrumentale. De la même façon, il n'y a pas de transition instrumentale, et c'est le dernier refrain qui constituera le moment fort du clip. À ce moment, plusieurs personnes s'ajoutent (dont Luce Dufault). C'est le moment rassembleur d'une chanson rassembleuse : en spectacle, c'est d'ailleurs la chanson pendant laquelle le public est invité à chanter. Le clip est donc axé sur la performance (et la chanson s'y prête parfaitement) et on voit beaucoup Séguin parmi ses musiciens, ses amis-choristes pour l'occasion, qui se joignent à lui. Ici, le clip communique au moins deux messages : le premier, qui a peu à voir avec la chanson, montre la performance, le plaisir de chanter, invite même à chanter; le second, qu'il faut déchiffrer dans les paroles de la chanson, ou recueillir dans les commentaires (les écrans) des critiques (ici, le vj Marc Coiteux) et de Richard Séguin qui parlent d'une recherche d'équilibre.

Deux clips : deux esthétiques différentes. Pour «Rester debout», plus abstrait, on a misé sur un travail original de l'image, une recherche artistique, une exploitation aussi plus approfondie du «message» de la chanson (le clip se lirait comme une sorte de fable de l'album). «En cherchant son étoile» est beaucoup plus simple (même si on note une certaine recherche au point de vue de l'image): le lien avec la chanson comme telle n'est pas évident et au fond, cela ne paraît pas important : on vise plutôt à communiquer une atmosphère, on invite à participer. Si «Rester debout» offrait une lecture de la chanson, «En cherchant son étoile» veut surtout exploiter une facette de l'image de marque de Richard Séguin; il est conçu davantage comme un simple outil promotionnel (ici du spectacle, sa première diffusion coïncidant d'ailleurs à peu près avec le début de la tournée) que comme une interprétation (lecture) d'une chanson. Mais nous reviendrons sur le clip comme outil promotionnel.

5.3 L'analyse du spectacle *D'instinct*

Le spectacle (qu'il soit en direct ou en différé sous forme de vidéocassette ou de diffusion à la télévision) constitue un «résultat musical» qui inclut le scénogramme (la performance, c'est ce qui le caractérise en premier lieu), le phonogramme et le pictogramme (pour la publicité, ce qui constitue donc un discours promotionnel). Comme pour l'album et le clip, on peut l'analyser indépendamment des discours que l'on tient sur lui, en tenant compte du fait qu'il est une actualisation particulière de la chanson interprétée, le résultat d'une première interprétation (par les musiciens, l'interprète et les choristes), l'exécution, qui est double ici, étant donné qu'à l'exécution de la partition se superpose la performance.

Le spectacle se caractérise par sa dimension sonore, sa dimension visuelle, mais surtout par le contact qui s'établit entre l'interprète et le public, c'est-à-dire son mode de consommation. Souvenons-nous d'Hennion qui disait du spectacle qu'il était «l'illusion d'un accès immédiat du public à l'artiste».

Il faut dire que le spectacle en direct occupe un statut particulier : il s'agit d'une performance qui, parce qu'elle est «en direct», se donne, chaque fois, comme unique, originale¹⁵³. Cette performance met en jeu, par le fait même, une facette de l'image qui se développe, elle aussi, en

153

Parce qu'elle n'est pas reproductible, sauf si elle est enregistrée (pour la télévision, par exemple ou, de plus en plus, pour être mise sur le marché sous forme de vidéocassette dont le montage est plus ou moins fidèle à la prestation scénique. À cet égard, on peut comparer la vidéocassette du spectacle au Forum de Beau Dommage en 1984 (qui reste fidèle au spectacle au point de vue du contenu) et la vidéocassette *Sous un ciel immense* qui se donne comme un montage du spectacle de Richard Séguin au Festival d'été de Québec en juillet 93 auquel on a ajouté des images de la route, des images plus «intimes» en commentaire d'accompagnement. Le spectacle «en différé» s'apparente au vidéoclip (il y est d'ailleurs souvent exploité) et perd le caractère particulier que lui donne l'aspect du «direct», cette impression de communication intime, voire de communion avec l'artiste d'une part, et avec les autres spectateurs, d'autre part, même s'il essaie de la recréer (en montrant les spectateurs, par exemple). Ajoutons que le spectacle filmé, «consommé» en différé, peut exploiter (et exploite, en fait) le «look» de l'artiste en intégrant de gros plans, des travelings, etc., et même des images «en coulisses», ce qui est impossible dans le cas du spectacle «live» où l'oeil du spectateur est fixe et plus ou moins éloigné de la scène.

direct, en mettant à contribution une gestuelle, un décor, une mise en scène, un rituel même, un contact avec un auditeur, ici tout autant, sinon davantage, spectateur. «Les fans sont amoureux d'une image mais le coup de foudre, le ravissement s'opère en voyant cette image en action, vivante, en situation. Comme l'amoureux, le fan est plein d'illusions, d'emprise tyrannique; il se sent dominé, captivé, saisi par l'objet aimé.»¹⁵⁴ Le spectacle en direct est l'occasion pour les fans de manifester leur admiration «en direct» (de la partager aussi avec les autres spectateurs), en applaudissant, en criant ou, dans un certain type de spectacle, en se pressant au bord de la scène dans l'espoir de toucher l'objet de leur admiration, etc., et non plus seulement en se contentant d'écrire des lettres au «fan club».

Qu'est-ce que le spectacle en direct offre de particulier? Il y a bien sûr la «bande sonore» (dimension sonore), même si elle n'est pas toujours conforme au phonogramme¹⁵⁵. Il arrive que le spectateur ait droit à des «versions», avec une instrumentation, des arrangements différents¹⁵⁶, etc., de chansons (des succès) qui proviennent d'autres albums que celui duquel on fait la promotion. Car le spectacle lui-même peut aussi être considéré comme un outil promotionnel pour vendre l'album.

154

Eugène Lledo, «Rock et séduction» dans *Rock : de l'histoire au mythe*, pp. 137-8.

155

Même si la bande sonore l'est la plupart du temps, car c'est là l'attente du spectateur : «il vient dans une salle pour voir la vedette en chair et en os lui servir ce qu'il connaît déjà, autant que possible dans une version la plus proche possible de l'original.» (Louis-Jean Calvet, *Chanson et société*, p. 73-4.)

156

En tournée, ces nouvelles versions, souvent avec une instrumentation plus «sobre», sont souvent dictées par des impératifs économiques. Puisqu'il exige moins de musiciens, un spectacle acoustique, par exemple, coûte beaucoup moins cher à produire. D'autre part, il faut croire qu'on accorde une valeur particulière au son du spectacle en direct, puisqu'on l'enregistre et qu'on en fait la promotion en insistant sur cet aspect spontané, plus «vrai», plus «authentique», dit-on, du son «live». Mentionnons, à titre d'exemple, le dernier album de Marie-Claire Séguin, *Présence*, qui a été enregistré à partir du spectacle, ou encore la compilation *Vagabondages* de Richard Séguin qui n'offre pas de nouvelles chansons, mais plutôt de nouvelles versions, captées en spectacle, de ses plus grands succès.

Citons à ce propos Louis-Jean Calvet qui analyse le rapport entre le disque et la scène:

On allait voir et entendre Bruant au *Mirliton* parce qu'on ne pouvait pas l'entendre autrement (...), parce qu'il n'y avait pas de disques. On va au contraire voir et entendre les vedettes au music-hall parce qu'on a déjà entendu leurs disques. Et du coup s'institue un rapport circulaire entre le disque et la scène. Si l'on achète, avec un billet d'entrée, le droit de voir un corps, on ne cherche pas en général une découverte musicale. Aussi les vedettes tentent-elles le plus souvent de restituer fidèlement sur scène ce que le disque a déjà popularisé : rares sont celles qui innovent, qui improvisent, qui changent. À l'inverse, lorsqu'un artiste interprète sur scène des chansons qui ne sont pas encore enregistrées, ou lorsqu'une partie du public n'a pas encore acheté son dernier disque, la scène est une incitation à l'achat : d'ailleurs on trouve le plus souvent les disques à la sortie et le chanteur sur scène est ainsi le commis voyageur de sa production discographique»¹⁵⁷

Tout cela sous le couvert d'être l'occasion d'une rencontre privilégiée entre la «vedette» et ses fans (aspect symbolique¹⁵⁸). Le spectacle en direct serait une exécution particulière, incluant la technique pour le son (comme en studio) où la dimension sonore, cependant, n'occupe pas toute l'attention, cédant la place, à l'occasion, à la dimension visuelle (on va «voir» un spectacle) et à l'ambiance, au contact avec les autres (on va au spectacle avec des amis, pour profiter de l'ambiance créée par la foule, etc.)¹⁵⁹.

157

L.-J. Calvet, *Chanson et société*, p.114. On pourrait nuancer ce propos en fonction de la notoriété de l'artiste, s'il s'agit d'un jeune artiste ou d'une «vedette». Par exemple, après la sortie de son premier album, Éric Lapointe entreprend une tournée dont le spectacle inclut des reprises d'autres auteurs-compositeurs-interprètes (Gilles Valiquette et Plume) ainsi que deux nouvelles chansons... qui se retrouveront sur l'album suivant, alors que Richard Séguin, avec 25 ans de carrière et quatorze albums, va puiser dans un fond bien établi de succès, mais offre tout de même une chanson inédite, «Belle ancolie», qu'il a d'ailleurs «donnée» à Luce Dufault qui l'a gravée sur disque peu de temps après.

Ajoutons que lors des tournées, des spectacles, les artistes se prêtent généralement volontiers à des séances de signature, sinon à des séances de photo avec les «fans». Finalement, le spectacle est aussi une occasion de vendre des produits dérivés (t-shirts, posters, par exemple).

158

Sinon «mythique» du spectacle comme rencontre réelle entre l'artiste et son public. À ce sujet, rappelons le commentaire d'Hélène Pedneault, recueilli dans le documentaire produit par Musique Plus *Fragments d'instinct*, à propos du spectacle : la scène donne le poulx, l'heure juste... Comme si ce qui s'y passait était plus «vrai».

159

À cet égard, soulignons un des résultats d'un sondage effectué auprès de l'auditoire d'un spectacle de David Bowie, à savoir que l'ambiance du concert était plus importante que le message véhiculé. (M. Willey, «Un

La dimension visuelle s'élabore par l'éclairage (particulier à la performance scénique), exploitant une image (proprement visuelle, celle-là) qui lui est propre puisqu'elle inclut un décor, une gestuelle, une mise en scène, qui caractériseront le style de chanson, le style de musique et qui reprendront les éléments de l'image promotionnelle. Il va sans dire que tous ces éléments contribueront aussi à caractériser le spectacle : rock, pop ou pop-rock, etc. Il peut s'agir de la façon dont l'interprète et ses musiciens sont habillés, la façon dont ils bougent sur scène, la façon dont ils jouent de leur instrument, de leurs déplacements vers la foule, etc.

Car le spectacle en direct est d'abord le lieu où les fans vont à la rencontre de la vedette qu'ils admirent, mais aussi le lieu où ils se retrouvent pour «vibrer» au son des chansons que plusieurs connaissent souvent par coeur. L'«écoute» (ou, devrait-on dire, l'audition) des chansons en salle de spectacle, parmi d'autres spectateurs, est différente de l'écoute privée du disque audionumérique ou de la cassette, en partie parce que l'auditeur y est tout autant (sinon plus) spectateur. Aussi, lors du spectacle, l'auditeur/spectateur sera sollicité (pour chanter, battre le rythme de ses mains, danser, etc.), ses gestes prenant une autre signification parmi d'autres spectateurs. Sa participation sera spontanée (effet d'entraînement du groupe) ou incitée par l'interprète (et/ou les musiciens). C'est cette participation qui fait du spectacle une rencontre privilégiée entre la vedette et les fans : il y a un dialogue (du moins un simulacre de dialogue) entre les deux, parce que le spectacle sait créer une ambiance propice à cette «rencontre»¹⁶⁰. L'interprète s'adresse aux spectateurs, présente ses chansons,

concert rock : David Bowie à Bercy en avril 1990, opinions du public» dans *Le Rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux*, p. 73-105.)

160

Dans son article «Rock et séduction», Eugène Lledo note que «les fans trouvent dans les concerts un rite collectif d'adoration sacrificielle qui possède une dimension jouissive. La puissance de l'échange est souvent perdue dans la vie quotidienne. La fin du concert est une mise à nu indécente des lieux. Les lumières crues éclairent alors la salle qui perd toute sa magie. Le noir autorisait une extériorisation, un enthousiasme, une transe. La lumière rappelle que ces choses de la fête font honte en plein jour, et qu'il est temps de quitter le lieu clos du corps à corps et de l'adoration. La star, figure surhumaine a délivré son message. Le charisme de l'idole a engendré "des relations subjectives à coup sûr reposant sur une illusion de réciprocité. Elles

engage une discussion (oratoire); la réponse du public se manifeste dans les cris, les sifflements, les applaudissements, etc. ou tout autre geste qui est sollicité en guise de réponse (se lever, allumer son briquet, taper des mains, chanter le refrain, etc.). Bien entendu, cet échange entre le public et l'interprète sera différent selon qu'il s'agit de musique rock ou pop rock, etc., selon qu'il s'agit d'une vedette ou d'un nouveau venu, selon le public, ou encore selon les dimensions de la salle, le contexte du spectacle. Et souvent, on (les auditeurs/spectateurs tout comme les critiques) mesurera le succès du spectacle à la réponse et à l'attitude du public.

Le spectacle D'instinct

Pour parler du spectacle, nous nous attarderons donc au décor, aux éclairages, à la mise en scène, au choix des chansons, à l'attitude des spectateurs et de l'artiste et ses musiciens.

Le spectacle *D'instinct* est l'occasion, pour Richard Séguin, de renouer avec son public (les derniers spectacles remontent à 1993). À l'image de l'interprète, le décor est sobre et le public pourra entendre les nouvelles chansons de Séguin, de même que plusieurs «classiques». Et en même temps, à l'image d'un auteur-compositeur-interprète important, une «grosse» équipe le suit en tournée; ils sont treize «sur la route» : un directeur de tournée, six techniciens et six musiciens sur scène (incluant Richard Séguin)¹⁶¹. Peu d'artistes québécois peuvent se permettre une telle équipe de tournée en 1996.

permettent cependant à chaque individu de la foule d'imaginer qu'il se trouve en contact direct avec l'homme qu'il admire" (Moscovici 1981).» Dans *Rock : de l'histoire au mythe*, p. 138.

161

Une publicité entourant le spectacle les présente ainsi : «Entouré des (sic) **Réjean Bouchard** aux guitares et voix, de **Denis Toupin** à la batterie, de **Pierre Duchesne** à la basse, de **Gilles Tessier** aux guitares et de **Claude Castonguay** aux claviers et chœurs, **Richard Séguin** n'a qu'une hâte, remonter sur scène et vous enivrer de musique!»

On aura noté les caractères gras attirant l'attention sur le nom des musiciens, avec des italiques en plus pour l'auteur-compositeur-interprète.

Avant même le début du spectacle, c'est la dimension visuelle qui prend le dessus. Par le décor, on veut créer une ambiance. Sur un mur noir, au fond de la scène, se dessinent des ombres, des épis de blé (symbolisant la nature, la campagne) et juste avant l'entrée en scène de l'interprète et des musiciens, on projettera sur le mur la gravure du *Guérisseur de voyelles* (que l'on retrouve sur la pochette, dans le livret, sur les communiqués), tous des éléments au centre de l'image et de la mise en marché (qui appartiennent au pictogramme). Cependant, dès que l'interprète et ses musiciens entrent en scène, c'est la dimension sonore qui prend le relais. La dimension visuelle reste importante dans la mesure où l'éclairage contribue à créer des atmosphères (souvent avec des couleurs chaudes comme l'orangé), à soutenir le rythme, à attirer notre attention sur un léger déplacement, une complicité entre musiciens, sur Richard Séguin (qu'il chante ou qu'il change d'instrument, qu'il attire notre attention sur un autre musicien en se dirigeant vers lui, qu'il boive une gorgée d'eau ou s'éponge le front, entre deux chansons, pendant les applaudissements).

La mise en scène, incluant toute la gestuelle de Séguin, est à l'image du décor ; simple, sobre, mesurée. Richard Séguin est au centre de la scène devant son micro, placé légèrement en avant des deux autres guitaristes¹⁶². Pas de déplacements brusques, plutôt des mouvements amples des bras, quelques «échanges» avec les musiciens, des gestes rassembleurs, des gestes «de chef d'orchestre» pour coordonner la fin d'une pièce, pour donner le tempo au début d'une autre, etc. Et en arrière-plan, un régisseur qui permet de passer efficacement d'une guitare à l'autre.

162

Dans sa critique du spectacle de Séguin au Spectrum, Laurent Saulnier s'attarde justement au décor et à la disposition scénique : «... Séguin se situe dans l'espace. Le décor installé sur la scène du Spectrum, avec plantes séchées, et la toile de fond changeante au gré des éclairages est particulièrement éloquent à ce niveau. (...). L'espace, c'est aussi la disposition scénique. Depuis la tournée de Journée d'Amérique, Séguin fait très attention à la configuration des musiciens sur scène. Le simple fait de placer les trois guitaristes à l'avant prouve bien — encore une fois — l'importance qu'il accorde à cet instrument. Réjean Bouchard, guitariste et directeur musical : à l'aile gauche, Séguin : au centre, Gilles Tessier, également guitariste : à l'aile droite. (...) Sur la ligne arrière, défenseur gauche, le claviériste Claude Castonguay, parfait complément de Bouchard. Défenseur droit, Pierre Duchesne à la basse chantante. À la batterie, Denis Toupin.» (Laurent Saulnier, «La plus haute marche» dans *Voir*, 28 mars 1996, p.22.)

Ainsi, dans ce spectacle, rien n'est laissé au hasard : à la salle Albert-Rousseau à Sainte-Foy, le 11 mai 1996, alors que la tournée est bien amorcée, tout est sobre, et très bien rodé. Peu ou pas de surprise non plus au point de vue musical, si ce n'est le fait de commencer la soirée avec la première version (celle qui n'a pas été retenue pour le disque) de «Rester debout» (version dont on avait pu entendre un extrait dans le documentaire *Fragments d'instinct*, mais qui semble tout de même créer un malaise chez la foule que ne s'y reconnaît pas) avant d'enchaîner avec la version connue du public, celle qui a été enregistrée. Suivront «Journée d'Amérique», «Les bouts d papier», etc.; une alternance des plus grands succès tirés surtout des deux albums précédents (*Journée d'Amérique* et *Aux portes du matin*) et des pièces du nouvel album *D'instinct* (incluant «Belle ancolie» qui n'a pas été retenue sur l'album, mais qui a plutôt été endisquée par Luce Dufault), avec, bien sûr, «Double vie» (chanson fétiche du «retour» de Séguin, s'il en est une) pour ouvrir la deuxième partie du spectacle, au grand bonheur de l'auditoire, après un entracte au cours duquel on a pu entendre, en arrière-plan, la musique du groupe Kashtin. Le choix de cette trame musicale pendant l'entracte est d'ailleurs significatif (ce qui montre bien que tout est mesuré) : une des chansons de l'album de Séguin, «Le son des songes», est dédiée à Florent Vollant du groupe Kashtin¹⁶³.

Entre les chansons, Séguin fait des commentaires empreints d'humour (composés en collaboration avec Pierre Légaré et Marc Chabot, apprend-on en lisant un compte-rendu du

163

Voir le livret accompagnant l'album. De plus, une des gravures de Séguin porte le même titre et elle est reproduite dans le livret, accompagnée de la dédicace. Aussi, on peut entendre Florent Vollant pour les chœurs de cette pièce, chantant en montagnais lors du refrain, «pemute» qui veut dire «marcher», un autre thème cher à Séguin. Les motifs des gravures de Séguin, comme l'a noté le graphiste Yves Archambault, sont inspirés des pictogrammes amérindiens. On peut citer aussi un article de Marc Cassivi dans *La Presse* du 21 octobre 1995, «Au pays de Kashtin, Séguin a surmonté ses peurs». On y apprend que Séguin a suivi le groupe d'Amérindiens en excursion en plein hiver et qu'il a tenu un carnet de voyage dont «les pages sont remplies de notes, illustrées de dessins et de photographies». On peut croire que le rappel de cette expérience (à laquelle le documentaire *Fragments d'instinct* fait aussi allusion) contribue à renforcer l'image du Richard Séguin près de la nature, etc., sensible aux revendications des Autochtones, etc. D'autres journalistes y ont d'ailleurs fait allusion et d'autres gestes de Séguin (apparitions publiques, par exemple) le confirment. Mais ce sont là des discours, des écrans — nous y reviendrons.

spectacle¹⁶⁴, ce qui confirme, encore une fois, que rien n'est laissé au hasard, même si tout semble spontané, et laisse d'ailleurs place à des mouvements spontanés), commentaires qui parlent, entre autres, du processus de création (de la marche!), qui incluent la traditionnelle présentation des musiciens ou qui précisent ce qui a inspiré la chanson (par exemple, pour «Lettre à Zlata»). Tout cela devant un public enthousiaste, («conquis d'avance», diront certains critiques), mais attentif. Encore une fois, tout est mesuré, dosé, y compris les rappels : «Aux portes du matin» et «En cherchant son étoile», énergiques, qui sollicitent davantage la foule, et à la toute fin, «D'instinct j'irai», apaisante, qui remet en évidence l'auteur-compositeur-interprète et son nouvel album. Même les manifestations du public sont mesurées : les spectateurs resteront bien assis à leurs places respectives tout au long du spectacle, ne se levant debout que pour applaudir et demander les rappels à la toute fin. À preuve aussi, cette jeune femme qui descendra doucement une allée de côté, attendant la fin de la chanson «Belle ancolie» (probablement le moment le plus intime du spectacle) pour aller porter un bouquet de roses à Richard Séguin, bouquet qu'il accepte chaleureusement en se penchant vers la jeune femme et en l'embrassant¹⁶⁵.

L'exemple du spectacle de Richard Séguin nous confirme que, dans la performance en direct, c'est le contact «direct» avec le public (incluant les séances de signature après la soirée) qui est privilégié. Dans le cas de Séguin, décor, tenue vestimentaire, gestuelle, qualité et balance du son,

164

Sophie Émond, «D'instinct, Séguin charme jusqu'à la fin», *Le Soleil*, 10 mai 1996.

165

Plusieurs spectateurs avaient remarqué l'admiratrice et observaient ses mouvements avec intérêt, surprise ou curiosité de voir comment le chanteur réagirait et jusqu'où irait ladite admiratrice. Agacement peut-être aussi de voir qu'elle attirait l'attention qui aurait dû être entière sur le chanteur alors qu'il interprétait une chanson intimiste. Quant à Richard Séguin, il n'a semblé la voir qu'au dernier moment. Il a eu l'air d'abord étonné, puis il a réagi de façon à ce que tout passe discrètement, et pour que le spectacle continue.

attitude du public (y compris pour la séance de signature qui a suivi le spectacle), tout renvoie à son image : vedette pop-rock sobre, qui offre un «show» bien rodé lors duquel la voix est à l'honneur. Nous pourrions mesurer un peu plus loin, comment tous les éléments viennent renforcer l'image déjà établie, exploitant tout ce que le discours promotionnel aura mis de l'avant, depuis les communiqués, la conception de la pochette, jusqu'à la publicité entourant le spectacle lui-même, le discours promotionnel permettant d'effectuer ce passage de la création/production à la réception/perception à travers le résultat musical, puisqu'il en fait partie.

Chapitre 6 — Passage de la création/production à la réception/perception

Les discours sur la chanson à travers la promotion :

l'analyse de l'image promotionnelle et de la mise en marché

On se souviendra que nous avons distingué trois facettes de l'image dans notre modèle de la pratique de la chanson (voir le chapitre 2, en particulier la section 2.2.4 Les paramètres et les intervenants du processus poïétique : du côté de la production et de la promotion. Il s'agissait du pictogramme, du vidéogramme et du scénogramme (ou la performance). On peut dire aussi que l'image dont nous parlons est tridimensionnelle : elle implique une dimension plastique (essentiellement visuelle), une dimension sémantique (véhiculée surtout par les différents discours de la mise en marché ainsi que par l'artiste lui-même lors d'entrevues, etc.) ainsi qu'une dimension symbolique (dans les gestes posés, etc., bien que l'illustration elle-même offre souvent des éléments symboliques). Ces dimensions sont toutes présentes en même temps et elles s'enchevêtrent dans le pictogramme, le vidéogramme et le scénogramme, mais il s'agit toujours de la même *image de marque*, c'est-à-dire des mêmes *valeurs symboliques* associées à l'artiste et à ses chansons.

L'image n'est donc pas seulement visuelle : elle est souvent complétée par une dimension sémantique et surtout, elle englobe tout un discours de l'ordre du symbolique. Tant les intervenants engagés dans le processus poïétique (surtout l'agent, l'équipe de promotion et l'équipe de relations de presse) que les critiques et les auditeurs/spectateurs (engagés dans le processus esthétique) lui accordent une valeur hautement symbolique (avec son code propre): c'est un style de vie, des valeurs humaines, etc. L'auditeur/spectateur (et parfois le critique), par exemple le «fan club», s'y identifie, développe un sentiment d'appartenance — ce qui va bien au-delà d'une simple consommation de loisir.

Ainsi les différents éléments qui constitueront l'image, élaborée du côté de la production/promotion, seront lus de l'autre côté du tableau (réception) — et d'ailleurs, ils sont conçus

en fonction de cette «lecture». C'est donc dire que cet aspect de la pratique de la chanson a un statut particulier en ce sens qu'une fois élaborée et projetée, l'image est constamment réévaluée et transformée en fonction de sa réception/perception. D'où cette réflexivité entre le processus de création/production (poïétique) et le processus de réception/perception (esthétique); et d'où la complexité de la circulation des discours.

La particularité de ces discours réside aussi dans le fait qu'ils sont élaborés du côté poïétique, et qu'ils sont donc constitutifs du résultat musical, pour être lus du côté esthétique, alors que les autres discours, ceux des critiques, sont élaborés du côté esthétique (mais peuvent être — et sont — influencés par les discours élaborés du côté poïétique) et destinés à être lus du côté esthétique, par les autres critiques et les auditeurs/spectateurs. Même les discours des critiques sont repris dans la mise en marché¹⁶⁶, ce qui montre bien que la circulation de ces discours constitue un processus complexe et réflexif (interdépendant). Nous verrons plus loin comment tous ces discours constituent des écrans.

Au bout du compte, pourquoi accorder autant d'importance à l'analyse de la mise en marché et de l'image? À vrai dire, à cause de son caractère immédiat sinon éphémère, l'écoute (la consommation) de la chanson ne peut permettre de décoder un message parfaitement clair la première fois (et même lors d'écoutes subséquentes)¹⁶⁷ à partir simplement de paroles d'une chanson.

166

Un cas exemplaire étant celui de la promotion (publicité) du spectacle en tournée.

167

À ce sujet, on pourrait citer en exemple ce commentaire de P. Marsolais : «Parce qu'il est sorti il y a à peine un mois, il est encore assez difficile d'avoir le même recul avec *D'instinct* qu'avec la plupart des titres choisis pour ce «guide disques» («Guide disques 1995», *Voir*, 30 novembre 1995, p. 21) ou encore ce commentaire de Sylvain Cormier, critique du *Devoir*, qui disait qu'il était difficile d'évaluer un album après deux ou trois écoutes, mais qu'il n'avait pas vraiment le temps de faire plus...

Par contre, une écoute sur une plus longue période a parfois ses avantages (ou permet de suggérer une lecture qu'il n'aurait pas été possible de suggérer avant, ou encore de nuancer sa première impression) : «Depuis deux

Non seulement il faut marteler le message en ciblant des éléments clés, mais le recours à la dimension symbolique permet d'en dire plus avec moins.

En menant les prochaines analyses, donc, nous voulons montrer que les discours que l'on tient sur une chanson font partie de la chanson (comme pratique) et qu'une méthode d'analyse qui prétend examiner la chanson populaire doit en tenir compte. Dans le domaine de la musique populaire, l'artiste se construit en fonction d'un public; en réalité, à partir du moment où on considère la chanson comme une pratique, et que l'artiste s'insère dans un star-système, il ne peut en être autrement.

La chanson populaire est-elle (ou peut-elle vraiment être) une oeuvre ouverte à de multiples interprétations? On peut croire que les interprétations (lectures) possibles sont volontairement limitées — la production et la mise en marché du produit orientant sa perception et son mode de «consommation». Mais il est permis de se demander dans quelle mesure on y arrive vraiment. La mise en marché s'appuie surtout sur quelques valeurs symboliques pour rentabiliser le produit (dimension économique), plutôt que sur des interprétations possibles des paroles de la chanson (qui, lorsqu'elles surgissent, sont associées aux valeurs symboliques mises de l'avant par les différents discours promotionnels et critiques) ou encore sur l'originalité ou la complexité de l'écriture musicale (ce qui n'empêche certains auditeurs/spectateurs d'élaborer ce type d'interprétation). Ces valeurs symboliques sont tributaires d'un système de mode, lequel varie selon l'époque, le public, etc. On verra que l'image de l'artiste se limite à quelques éléments qui sont soulignés, mis en lumière, à tour

mois, j'ai eu le temps d'appivoiser D'instinct et de me débarrasser de cette désagréable impression de déjà entendu. Aujourd'hui, je préfère parler de continuité et de constance dans les préoccupations sociales et la démarche musicale.» (Michèle Laferrière, «Les négligés d'une année fort bien remplie», *Le Soleil*, Arts et spectacles, mercredi 3 janvier 1996, p. B4).

de rôle répétés. La vérité, l'authenticité, les qualités humaines sont au coeur de l'image de l'artiste pop-rock; la dimension de l'écriture et de la création apparaissent chez l'auteur-compositeur-interprète; les interprétations politiques, circonstanciées, sont mesurées.

Nous tenterons donc d'analyser l'image promotionnelle de Richard Séguin à partir de l'album *D'instinct* : celle de la pochette de l'album, incluant le livret (6.1), les photos et les affiches (6.2), ainsi que tout ce qui touche la mise en marché comme telle : le lancement (6.3), le premier communiqué (6.4), le choix des extraits destinés à la radio et les communiqués qui les accompagnent (6.5), les apparitions publiques incluant les différentes participations aux émissions de variétés (talk-shows) à la télévision (6.6). Nous verrons que ces discours s'attardent davantage (sinon exclusivement) à l'image et n'abordent que très peu la chanson comme telle (sauf pour y retrouver un élément de l'image). À cela, il faut bien sûr ajouter le cas particulier du vidéoclip, à la fois produit (objet consommé) et élément (outil) de la mise en marché (6.7), ainsi que l'émission (promotionnelle) spéciale (6.8). Enfin, il semble que l'autoroute électronique soit appelée à jouer un rôle important de ce côté (6.9). En fait, nous sommes ici au coeur de la stratégie de mise en marché qui fait le «pont» entre les deux «versants» du tableau. Et chacun de ces éléments s'insère dans une stratégie d'ensemble au sein de l'industrie. Leur analyse devrait nous permettre de reconstituer l'image de l'artiste, telle qu'elle a été conçue par l'équipe de promotion à partir d'un tableau-synthèse (6.10), et de voir que tous ces discours s'avèrent constituer des écrans entre l'artiste (la chanson, etc.) et l'auditeur/spectateur.

6.1 La pochette et le livret de l'album

Dans un premier temps, nous proposons une analyse de la pochette et du livret de l'album, comme s'ils constituaient un nouveau «niveau neutre», donc sans tenir compte des discours qu'on aurait pu tenir sur ces actualisations du pictogramme (discours qui sont d'ailleurs relativement rares). Puisqu'il s'agit d'éléments surtout visuels (mis à part les paroles des chansons que reproduit le livret), notre analyse sera plus descriptive et elle s'attardera aux couleurs, au graphisme, au contenu (symbolique) de l'image. Il nous faudra ensuite dégager plus clairement ce que donne à *lire* cette image. Dans un deuxième temps, nous intégrerons les discours, peu nombreux, qui parlent de la pochette et du livret, ce qui permettra d'en évaluer la «lecture», du moins celle que proposent certains critiques.

Examinons de près la pochette de l'album¹⁶⁸. Ses couleurs sont sombres, riches et en même temps sobres : un bleu de nuit qui tombe. À l'arrière-plan, on peut voir les montagnes, la nature, probablement les Appalaches chères à Richard Séguin; du moins, on devine que c'est le «cadre» dont il s'agit puisqu'on y fera souvent allusion dans le discours promotionnel et même dans une des chansons de l'album¹⁶⁹. L'image est un peu floue à cause du peu de profondeur de champ (lié au peu de luminosité). L'important, c'est qu'on les devine, qu'on les reconnaisse, qu'on les suppose;

168

La même illustration a été reprise sur la page couverture et l'endos du cahier regroupant les partitions de *D'instinct* édité par les Publications Chants de mon pays. Voir une reproduction (couleurs) de la pochette ainsi que de la une et des deux premières pages du livret à l'annexe 6.

169

Voir les différents communiqués ainsi que les entrevues télévisées avec Richard Séguin, de même que les premières paroles de la chanson «L'envie d'y croire» : «Au fond des Appalaches...» Le livret précise aussi que les voix sur l'album ont été enregistrées «au fond des Appalaches». Ici les discours permettent de préciser un lieu, mais même sans ces discours, l'essentiel de la charge symbolique reliée à l'image est facilement perçue : on associe l'artiste à la nature.

comme les teintes prédominantes, l'image en arrière-plan ne veut pas attirer l'attention, mais suggérer davantage une atmosphère, un climat (d'intimité).

Au premier plan, on voit Richard Séguin de face, mains ouvertes et bras levés vers le ciel, tête légèrement penchée vers l'avant (menton sur la poitrine), ses cheveux cachant une partie de son visage. Et justement, ses cheveux, sombres, presque noirs, se fondent dans le décor sombre, de même que sa chemise, d'un violet foncé, donnant l'impression d'un lien intime entre le paysage et l'auteur-compositeur-interprète qui semble en surgir, suggérant ici une communion avec la nature. Seuls se découpent ses avant-bras et ses mains (soulignés par l'éclairage artificiel), de même qu'une partie de son visage. Le geste (d'ouverture) est celui de l'artiste qui se prépare à monter sur scène, un geste que l'on reconnaîtra parce qu'on l'aura vu dans des reportages nous montrant l'artiste en tournée (*Sous un ciel immense et Fragments d'instinct*), un peu comme on retrouverait un ami.

Peu de journalistes se sont attardés à cette image, sauf Hélène Pedneault qui, au début de son article dans *Elle Québec*, fait une brève description de la pochette de l'album et en propose une interprétation : «Sur la pochette de son nouveau disque, *D'instinct*, Richard Séguin apparaît bras tendus, mains ouvertes, tête penchée. Derrière lui, on devine des champs et des montagnes. Les doigts écartés, il est dans la position de quelqu'un qui perçoit un danger et crie : Stop! Sur cette image comme dans la vie, on le voit «libre et vulnérable», comme il l'a chanté. Abandonné et droit.»¹⁷⁰.

Entre les mains de l'artiste, en lettres rouges stylisées qui attirent notre attention, on peut lire «Richard Séguin» et, juste en dessous, séparé par une mince ligne en ellipse, le titre de l'album :

170

«Richard Séguin brise le silence», *Elle Québec*, avril 1996, p. 46.

*D'instinct*¹⁷¹. Le mouvement des bras guide l'oeil, et le retient, sur ces deux éléments.

On peut ouvrir ici une parenthèse et s'interroger sur le titre même de l'album (et intégrer par le fait même la lecture d'un élément sémantique) : «D'instinct», c'est-à-dire «d'une manière naturelle et spontanée», l'instinct étant la «faculté naturelle de sentir, pressentir, de deviner»¹⁷²; le naturel (le décor), la spontanéité (dans le geste de Séguin) et l'authenticité. C'est d'ailleurs ce que suggère Richard Séguin :

«L'instinct c'est quelque chose qui vient du fond de soi, de l'intérieur. C'est un mot qui correspond même à quelque chose d'abstrait. Ça ne se mesure pas, l'instinct. Il y a toujours à découvrir dans ce mot-là. "D'instinct", il n'y a jamais rien d'acquis. Pas de réponse toute trouvée à l'avance à l'opposé de tout ce qui est continu, absolu, établi. L'instinct est une pulsion nécessaire pour moi. Dans la façon de sentir les choses, d'aborder la musique», confie Richard Séguin.¹⁷³

Juste sous le titre, presque au centre de la pochette, l'oeil est attiré par un petit cercle gravé avec des étoiles accrochées au ciel, un soleil en forme de fleur, un arbre, un petit homme agenouillé

171

Le caractère typographique rouge sur un fond sombre attire notre attention et facilite la lecture tant par le choix de cette couleur que par le choix de la calligraphie (qui laisserait supposer une signature de l'auteur-compositeur-interprète, comme s'il nous faisait cadeau de cet album). De plus, le rythme de la composition, par les deux mains du chanteur, bien apparentes, garde le texte «en alerte». Le regard ne sortira pas vers la droite ou vers la gauche : il suivra le mouvement de tête de l'artiste pour se diriger vers l'extérieur, déchiffrant au passage le symbole en relief : le guérisseur de voyelles.

Je tiens ici à remercier Danielle Melançon, graphiste, pour ses commentaires sur le graphisme de la pochette de l'album qui ont nourri ma réflexion.

Ajoutons qu'une journaliste a relevé ce détail et en a fourni une interprétation : «...le phonogramme est courageusement titré *D'instinct*. Le mot est d'ailleurs paraphé en rouge sur la pochette, histoire peut-être d'affirmer que le cœur a ses raisons.» (R. Lussier, «Le Séguin nouveau arrive... "du fond des Appalaches"» dans *La Tribune*, samedi 21 octobre 1995.)

172

Selon *Le Robert*.

173

Denise Martel, «"D'instinct". Plus qu'une chanson, une affaire de tripes», *Journal de Québec*, samedi 28 octobre 1995, p. 5S.

qui tient dans ses bras un animal. C'est un dessin¹⁷⁴ qui réunit les thèmes chers à Séguin; un dessin que l'on retrouvera, comme une marque de commerce, sur les communiqués, dans le livret, et surtout à l'intérieur de l'album en emporte-pièce : c'est de ce cercle que l'on retire le disque pour l'extraire de la pochette.

Au verso de la pochette, on retrouve un arrière-plan tout aussi sombre — on devine un champ, le même que celui du recto. Le regard se dirige par automatisme (relié à la culture nord-américaine) dans le coin supérieur gauche de la pochette : il y voit un texte, qui apparaît d'abord comme une petite masse jaune. Le cerveau enregistre qu'il y a du texte et il y reviendra plus tard pour le déchiffrer, pour compléter l'information que l'image ne pourra donner en totalité. Immédiatement, le regard s'attarde ensuite à l'avant-plan, à la photo de Richard Séguin, occupant toute la moitié droite (suivant une diagonale) de la pochette, cheveux attachés, veste en denim pâle contrastant avec sa chemise foncée, qui nous regarde droit dans les yeux. On ne peut que remarquer ses yeux, justement, très bleus.¹⁷⁵ Puis le regard suit l'ouverture en «V» du chemisier, pointant vers le bas, et termine le mouvement. C'est alors que celui qui tient la pochette entre ses mains revient vers la masse jaune entrevue au début et qu'il déchiffre le titre des chansons de l'album puis, en caractères plus petits, plus bas aussi, le nom du producteur, le copyright du distributeur, les organismes subventionnaires, etc.

174

Ce dessin est extrait d'une gravure de Richard Séguin, *Le Guérisseur de voyelle*, qu'on pouvait voir lors d'une exposition (portant le même nom) au Musée Beaulne de Coaticook à l'été 96, puis en région par la suite. En légende à cette gravure, on pouvait lire : «Ô, poète des routes d'innocence / Penché sur la voyelle des jours / Tu soignes par ton souffle / la douce rêverie / dans la beauté de la vie.»

175

Remarqués par la critique : «quand on a ce regard bleu impossiblement pâle qui perce toutes les carapaces» ; et un peu plus loin : «Le Vésuve est en éruption au fond du bleu Chagall de ses yeux», note Sylvain Cormier du *Devoir* lors de son entrevue avec Richard Séguin. Ou encore : «le beau chanteur aux yeux clairs comme de l'eau...», écrit Pascale Millot dans *Châtelaine*. À ces commentaires des critiques, on peut ajouter la photographie qui apparaissait à ce moment-là sur la première page du site web consacré à Richard Séguin (sur le site d'Audiogram) : un portrait, à dominante sépia, à l'exception des yeux qui sont «impossiblement pâle(s)»...

Quand on ouvre la pochette cartonnée, on retrouve, du côté gauche, un rabat qui se referme complètement. Lorsqu'il est fermé, on peut voir le visage de Richard Séguin, la tête et le regard légèrement tournés vers l'extérieur. L'image, traitée en haut contraste, est à dominante jaune et rouge (couleurs complémentaires), rappelant l'esthétique des années 70, revenue à la mode (et donc pouvant attirer les jeunes, pour qui, c'est du nouveau). Le plan est tronqué (le visage, souriant, est cadré très serré, coupé au milieu du front), le grain de l'image est très gros. Le contraste avec le reste de la pochette attire l'attention, choque presque le regard. La conception graphique s'attarderait ainsi à attirer une nouvelle génération de «fans».

Le rabat déployé offre de nouvelles images sur fond bleu : des gravures de Richard Séguin. Sur la partie supérieure, c'est une jeune fille¹⁷⁶ qui semble danser au centre d'un tourbillon lumineux comme si elle habitait le rêve de l'homme couché¹⁷⁷ au centre de la gravure du bas. Dans ce cercle découpé, on a inséré le livret qui accompagne l'album et qui contient les paroles, de même que d'autres dessins et des photos. Lorsqu'il est glissé dans la pochette, on peut voir sa partie supérieure avec le nom de l'artiste et le titre de l'album en bleu, du même bleu que le fond de l'emporte-pièce. Si on retire le livret, la partie supérieure du cercle de la gravure apparaît comme un ciel nuageux. On reconnaît sur le livret, une fois retiré de la pochette, la petite gravure en cercle du recto de la pochette et du côté droit de l'emporte-pièce, là où est inséré le disque.

À droite, l'oeil retrouve le cercle gravé — cette fois-ci, pleine grandeur — et, en soulevant le rabat (découpé dans le tiers supérieur de la pochette, le long du ciel du dessin gravé), on trouve

176

Il s'agit d'un élément de la gravure intitulée «Belle ancolie», qui est aussi le titre d'une chanson que Richard Séguin n'a pas retenue pour cet album, mais qu'il a chantée en spectacle. La chanson a été endisquée, début 96, par Luce Dufault sur son premier album, *Luce Dufault*.

177

Cette figure reprise dans la pochette vient d'une autre gravure de Richard Séguin intitulée «Le Rêveur» et présentée avec la citation suivante : «Tout rêveur de flamme est un poète en peur sacrée» (Gaston Bachelard).

le disque de couleur argent, très brillant, sur lequel ont été dessinés le même soleil en forme de fleur, les mêmes étoiles qui s'accrochent au ciel, en jaune, ainsi qu'un croissant de lune. Enfin, on peut lire le nom de l'auteur et le titre de l'album, avec le même lettrage que sur la pochette, mais en bleu cette fois.

Le souci esthétique dans la conception de la pochette et du disque lui-même est évident. Mais quels commentaires a-t-il suscités? Jean-Claude Surprenant, dans *Le Droit*, écrit : «une mise en garde : le livret est très beau, mais le disque, glissé dans une fente de carton s'endommage facilement.»¹⁷⁸ François Desmeules dans *Voir* parle de l'«élégante pochette à la française» et du «beau livret»¹⁷⁹.

Ce que nous apprennent ces morceaux de gravures qui ornent la pochette et le livret de l'album ainsi que les discours qui en parlent, c'est que l'auteur-compositeur-interprète est vraiment un artisan, et même un artiste complet : en plus d'être auteur-compositeur-interprète, il s'adonne aux arts visuels puisqu'il est graveur. Et ce n'est plus seulement un passe-temps pour lui puisqu'il expose¹⁸⁰. Certaines entrevues font d'ailleurs allusion au fait que Richard Séguin fait de la gravure. Dans *Vamp*, la gravure est présentée comme un moyen de se ressourcer; dans le *Journal de Québec*, on le note dans la légende qui accompagne la photo illustrant l'entrevue; dans le *Journal de Montréal*, on la présente comme un «talent» (tout en soulignant le travail du graphiste qui a conçu cette pochette) : «Habillé d'une pochette en carton rigide que signe le graphiste Yves Archambault,

178

J.-C. Surprenant, «D'instinct, la fête», *Le Droit*, 28 octobre 1995, p. A4.

179

F. Desmeules, «Richard Séguin. Sens unique.» dans *Voir* (Québec), 2 novembre 1995.

180

Voir les communiqués dans les journaux : «Richard Séguin, graveur. Le musicien dévoile son jardin secret cet été à Coaticook», *Le Soleil*, lundi 8 juillet 1996, p. B3; «Séguin chante et grave», *La Presse*, mercredi 19 juin 1996, p. E4.

l'album dévoile aussi des talents jusqu'ici inconnus de Séguin (sic). Des gravures sur bois sont reproduites entre les textes des chansons.»¹⁸¹

Mais derrière la conception de cette pochette, à partir des gravures de Richard Séguin, il y a un graphiste, Yves Archambault. Pour éclairer ces choix graphiques, on peut citer le précieux commentaire de ce graphiste¹⁸². Son propos est cautionné, d'une part par sa rencontre avec Séguin, d'autre part par la présentation de l'auteur du compte rendu qui affirme qu'«Yves Archambault a saisi intérieurement chaque chanson, une par une...» Ce commentaire assure l'authenticité et la pertinence du témoignage du graphiste qui est d'ailleurs cité longuement :

Richard a une confiance absolue dans les gens avec qui il s'associe, et cette générosité, cette ouverture sont très rares. Lorsqu'il est arrivé chez moi, il avait apporté sa guitare, sa maquette démo, son album *Récolte de rêves* récemment paru ainsi qu'une gravure de lui, *Le Guérisseur de voyelles*. Cette gravure est le début de la rencontre. Je lui ai posé des questions; il m'a joué ses chansons. J'ai tout reçu dans le coeur comme une décharge électrique; ça m'est rentré dedans : sa voix et ses paroles étalées. C'était pur, et Richard était enthousiaste et euphorique. Je trouve magnifiques les artistes qui dessinent; leurs dessins sont associés à leur univers. Richard travaille beaucoup sur le mode du symbole; son univers est onirique. Il va référer aux légendes, la culture orientale. Le geste est très important pour lui, très près de l'instinct. Il travaille en noir et blanc. Il n'a pas le souci des couleurs, ni de la composition des couleurs. Il se préoccupe de l'image comme on se concentre sur une lettre. Et puis il se rapproche beaucoup du symbole et des pictogrammes amérindiens. Si on prend son oeuvre *Le Guérisseur de voyelles*, j'ai appris que dans certaines légendes, les étoiles étaient reliées à la voûte céleste par des fils et que les astres étaient également en contact avec la route par des fils. On découvre aussi dans cette toile un personnage penché sur une bête, fusionné à cette bête, et qui va la guérir par le souffle.

181

Manon Guilbert, «Richard Séguin fait un retour aux valeurs essentielles», *Journal de Montréal*, 27 octobre 1995. Voir aussi Carole Montmarquette, «Richard Séguin» dans *Vamp*, numéro 3, juin-juillet 96, p. 55 et Denise Martel, «“D'instinct”, plus qu'une chanson, une affaire de tripes», *Journal de Québec*, samedi 28 octobre 1995, p. 55.

182

Ce témoignage a été recueilli par Suzy Turcotte et on peut le lire dans la revue *Chansons*, vol. 19 no 1, p. 9; on le retrouvait aussi sur le site *Québec / Carrefour des artistes* (www.llc.org/quebec/musique/rseguin).

Ce témoignage contribue autant, sinon plus, à élaborer une image «morale» de l'artiste qu'à expliquer la conception graphique de la pochette. Yves Archambault nous présente un Richard Séguin généreux, ouvert, enthousiaste, authentique («c'était pur», «très près de l'instinct») et il cautionne son activité de graveur en expliquant sa démarche artistique¹⁸³.

S. Turcotte, la seule à avoir abordé cet aspect, cite également un commentaire du graphiste qui explique l'illustration de la pochette en insistant sur la confiance entre l'artiste et le photographe (Jean-François Bérubé) : «Cette image est le symbole du lâcher-prise. J'ai voulu immortaliser l'instant qu'ont pu vivre ensemble Richard Séguin et son photographe. J'ai l'intuition qu'il s'est passé quelque chose d'important pour que Richard Séguin consente à un tel abandon. Et je voulais que la photo de l'album en fasse écho.»¹⁸⁴ Encore une fois, ce témoignage vient confirmer un aspect de l'image de l'artiste : son authenticité.

D'autres illustrations viennent confirmer le mouvement de «retour aux sources» (et les années 70), le retour à la nature à travers l'eau, l'air, la terre, la lumière. Les dessins de Séguin sont simples, et nous donnent l'image d'un «gars simple» et naturel qui souhaite plaire à son public par sa simplicité, son naturel — son côté instinctif? Les différentes photographies nous montrent son «country-folk look» : Séguin porte le denim et on le retrouve dans la nature. Il n'y manque que la guitare... qui sera là pour l'affiche du spectacle.

183

C'est aussi lui qui l'invite à exposer au musée Beaulne dans une exposition conjointe : «Il lui a fallu le coup d'épaule d'un fidèle complice, l'illustrateur et graphiste Yves Archambault, l'homme derrière les affiches du Festival international de jazz de Montréal et des Francofolies de Montréal, pour qu'il accepte de se lancer dans l'aventure. (...) L'idée, explique Séguin, est venue d'un goût commun de poursuivre l'aventure entreprise avec le livret du dernier album où Yves Archambault, un collaborateur depuis huit ans, a réalisé cinq illustrations à l'encre.» (PC), «Séguin chante et grave», *La Presse*, mercredi 19 juin 1996, p. E4.

184

Dans *Chansons*, vol. 19, no 1. Notons que ce commentaire du photographe va dans le même sens que l'«analyse» que propose H. Pedneault, que nous avons citée plus haut.

Plaçons-nous maintenant du côté de l'auditeur qui a en main le livret qui accompagne l'album et qui peut y lire attentivement les paroles en écoutant les chansons. Dans le cas de l'album *D'instinct*, un soin particulier a été apporté à la conception de ce livret : texture et qualité du papier (papier recyclé¹⁸⁵, fibreux, couleur «terre»), graphisme (dessins et lettrage «au naturel» qui rappellent les années 70), une seule couleur (bleu), les dessins eux-mêmes qui sont des gravures de R. Séguin, etc. Ses thèmes : la nature à travers le soleil, les étoiles, la lune, les arbres, les animaux, et l'homme. Le côté «artisan» transparaît dans ce livret.

Prenons l'exemple de la chanson «Rester debout». Les paroles sont calligraphiées (lettres couleur écri sur fond bleu) sur deux pages contiguës en demi-cercle avec un arc de cercle très texturé qui rappelle une tranche d'arbre (la nature). Les paroles se lisent, pas toujours facilement il faut l'admettre, de gauche à droite, en demi-cercle¹⁸⁶. Le souci est d'abord esthétique.

C'est le cas également pour la chanson «En cherchant son étoile»¹⁸⁷ qui se déploient sur deux pages contiguës du livret. Sur la page de gauche, en haut, on peut lire le titre de la chanson; une étoile occupe le centre et différents personnages montent et descendent de l'étoile au moyen d'échelles. À droite, c'est aussi une étoile qui occupe le centre de la page et les paroles de la chanson irradient de celles-ci (elles ne sont d'ailleurs pas facile à déchiffrer) : le refrain (qui répète le titre), en caractères gras, se détache des autres paroles.

185

À ce sujet, on pourrait citer le commentaire de F. Desmeules : «... *D'instinct* est notre premier disque cent pourcent écologique. Pensé, construit au fond des Appalaches, enregistré au naturel, son élégante pochette à la française ne contient que des matières recyclables... son beau livret fait de papier recyclé. Reste la feuille de teflon, le CD, son contenu non recyclable.» («Richard Séguin. Sens unique», *Voix* (Québec), 2 novembre 1995.)

186

Rappelons qu'une reproduction de ces pages est incluse à l'annexe 3.

187

Voir reproduction ci-annexée des paroles de cette chanson de même que de la chanson «Le blues d'la rue» (annexes 7 et 8).

Un autre exemple, «Le blues d'la rue». Dans ce cas-ci, la disposition des paroles ne fait pas partie de l'iconographie. Le dessin, au centre de la page, parle par lui-même et redit, à sa façon, le message de la chanson : on y voit un homme, tenant sa guitare comme une hache, qui abat un gratte-ciel comme un bûcheron abattrait un arbre. Une imagerie de la ville, de la campagne (tentative de concilier les deux?) et de la survivance.

Au terme de cette analyse et de ce parcours de différents discours qui abordent la pochette et le livret de l'album, il faut plutôt leur attribuer une signification, une valeur symbolique manifestant un souci esthétique qui est en même temps un souci stratégique du point de vue de la mise en marché : il s'agit de se démarquer, d'ajouter de la valeur à l'image de l'artiste. Après l'auteur-compositeur-interprète, voici le graveur (que nous présentera aussi le documentaire *Fragments d'instinct*). Les valeurs véhiculées par le choix des matériaux sont celles de l'époque contre-culturelle des années 1970 : l'authenticité, le naturel, la spontanéité (*D'instinct!*). C'est toute l'esthétique de ces années qui est rappelée par le graphisme. C'est dans l'air du temps, mais c'est aussi toute une facette de la carrière de Richard Séguin, une partie de son image¹⁸⁸.

La pochette et le livret témoignent donc d'une certaine recherche, renvoient aux mêmes valeurs symboliques, mettant en évidence l'image de l'auteur-compositeur-interprète, mais aussi ses talents de graveur, ajoutant ainsi sa qualité d'artiste visuel à l'image. Ils misent sur l'originalité de la

188

Un des premiers à le noter d'une façon explicite est Roger Chamberland dans *Québec français* (hiver 1996, numéro 100, p.106) : «On retrouve l'enfant d'un siècle fou, plus tout à fait enfant, mais toujours aux prises avec un siècle fou. Ce Séguin-ci porte encore les grands idéaux des enfants-fleurs des années 1970 : bonheur, amour, paix et harmonie avec la nature.» Signalons aussi l'orientation de l'entrevue de Patrice L'Écuyer dans son «talk-show» *L'Écuyer* en février 96.

présentation, de la conception, et ramènent avec eux les thèmes des années 70 qui font aussi partie de l'image de Richard Séguin : la nature, l'homme (en communion avec la nature), le côté artisan, etc. De façon générale, tout le design suit les tendances actuelles de la mode en graphisme, soit un retour aux valeurs des années 70. Donc, un souci artistique (dimension esthétique) qui permet de se distinguer, même dans les matériaux employés (avec toute la valeur symbolique impliquée); volonté d'offrir quelque chose de différent, mais de souligner aussi certains éléments de l'image : l'artiste (il est aussi graveur), l'authenticité et le naturel (qui passent entre autres, ici, par l'harmonie avec la nature et toutes les valeurs connexes héritées des années de la contre-culture).

Ainsi, on pourrait dire que trois éléments majeurs s'offrent à la lecture de l'image projetée par la pochette et le livret du dernier album de Richard Séguin : tout d'abord l'harmonie avec la nature, un rappel des années «Séguin», des années 70 et de la contre-culture (que l'on retrouve aussi bien au point de vue graphique que dans les thèmes abordés dans les chansons de l'album); puis la «vedette» qu'on reconnaît, lors de la rentrée sur scène à son geste significatif; enfin, l'authenticité (à partir du titre de l'album et du graphisme qui le rapproche de la nature) liée à la valeur artistique (une valeur ajoutée par la gravure).

6.2 Photographies et affiches

Les affiches constituent les images officielles qui précéderont l'artiste, le suivront dans tous ses déplacements, annonçant sa tournée, ses spectacles, et même, elles illustreront certains

articles¹⁸⁹.

L'image que ces pictogrammes renvoient est donc soignée. Contrairement à la majorité des autres éléments de la mise en marché, la photographie (et l'affiche) ne suscitent pas de discours (sinon de façon exceptionnelle) : elles l'accompagnent. Elles sont donc à mettre en relation avec le discours qu'elles illustrent (et non pas seulement avec la légende qui les décrit) dans le cas des photographies, ou avec le discours qu'elles supportent en ce qui concerne les affiches (pour les publicités).

Photographies

L'analyse de quelques photographies illustrant entrevues et communiqués, ainsi que des affiches promotionnelles, permet de dégager certaines constantes.

Avec la critique de l'album, on se contente la plupart du temps de reproduire la pochette¹⁹⁰. Pour rendre compte d'un événement comme le lancement de l'album, événement médiatique et promotionnel s'il en est un, la photographie a plus d'importance que le texte qui l'accompagne, celui-ci ne consistant la plupart du temps qu'en une légende. Dans le cas du lancement de l'album *D'instinct*, on peut noter la mention qu'en fait le journal *La Presse* avec une photographie où Richard

189

Certains présentent des photos originales, mais d'autres, comme pour le court article paru dans la revue *Châtelaine*, reprennent simplement l'illustration du verso de la pochette, qui, par ailleurs, est reprise sur la page de présentation dossier de presse.

190

Voir par exemple les critiques d'A. Brunet dans *La Presse*, de P. Marsolais dans *Voir* et de R. Chamberland dans *Québec français*.

Séguin est «accompagné de son fidèle complice et guitariste Réjean Bouchard»¹⁹¹. Le *Journal de Montréal* fait aussi un retour sur le lancement à partir d'une photographie qui place Richard Séguin au centre des membres du groupe Zébulon (groupe avec lequel, entre autres, Séguin partagera la scène quelques mois plus tard à l'occasion du spectacle de la Saint-Jean). Ici, l'image suggère des liens avec d'autres artistes; il y a en quelque sorte échange de capital symbolique : Richard Séguin bénéficie d'un «look» jeune alors que Zébulon acquiert de la crédibilité auprès d'un public qui n'est pas nécessairement le sien.¹⁹²

Pour illustrer les entrevues entourant la sortie de l'album, on montrera un Richard Séguin au travail (parmi les micros et la console), l'air heureux¹⁹³; en pleine discussion (comme si le lecteur y était)¹⁹⁴; avec son «complice» (et le réalisateur de l'album), Réjean Bouchard¹⁹⁵; ou encore chez lui (suggérant ainsi une plus grande intimité), en pleine nature, appuyé contre un arbre¹⁹⁶.

Avec les entrevues en prévision des spectacles, on présente un Richard Séguin souriant; accompagnant les critiques du spectacle, les photographies occupent souvent un plus grand espace

191

«D'instinct», *La Presse*, mercredi 25 octobre 1995, p. E1.

192

«Un gros lancement», *Journal de Montréal*, jeudi 26 octobre 1995. Dans *Câble 7 jours*, dans un article annonçant le spectacle de Saint-Jean «Québec il y a longtemps que je t'aime», le groupe affirme d'ailleurs : «...occuper la scène avec quelqu'un comme Richard Séguin, c'est une expérience en soi!» (Annick Charette, «Prêts pour le party», *Câble 7 jours*, semaine du 22 au 28 juin 1996, p. 13.)

193

M. Cassivi, «Séguin : d'instinct», *La Presse*, 21 octobre 1995, p. D1.

194

M. Laferrière, «Séguin, solidaire plus que jamais», *Le Soleil*, samedi 28 octobre 1995, p. C5.

195

Ce qui est une façon d'insister sur le travail de celui-ci. (M. Cassivi, «Au pays de Kashtin, Séguin a surmonté ses peurs», *La Presse*, 21 octobre 1995, p. D2 et M. Laferrière, *Art. cit.*)

196

R. Lussier, «Richard Séguin : de rêve, de lucidité et d'instinct», *La Tribune*, 28 octobre 1995, p. B1. À noter que cette entrevue a eu lieu à Saint-Venant, le «refuge» de Richard Séguin à la campagne. Gage supplémentaire d'authenticité?

et on y voit le chanteur devant son micro, avec ou sans sa guitare, mais toujours dans le feu de l'action¹⁹⁷.

Sur l'autoroute électronique, de façon générale, les pages changent beaucoup et souvent. On avait, au printemps 96, un site (celui de la maison de disque Audiogram) qui proposait un portrait de Richard Séguin plein écran dans les teintes de sépia, mettant en évidence ses yeux bleus (que plusieurs chroniqueurs notent). Ce portrait a été remplacé un peu plus tard par un montage graphique de pochettes d'album (*Journée d'Amérique*, *Aux portes du matin* et *Vagabondage*).

Enfin, lorsque les communiqués ou de courts articles signalent la participation d'un artiste à une manifestation culturelle ou autre, ou encore lorsque cet artiste apporte son appui à une cause, sa photo viendra illustrer ledit communiqué ou article. C'est ce qu'on peut noter pour Richard Séguin alors qu'on peut le voir à la une du *Câble 7 jours* (avec Marjo) qui annonce le spectacle de la Saint-Jean auquel il participe, ou photographié en compagnie de Pauline Julien alors que les deux artistes appuient le prélèvement de fonds du CECI pour les Rwandais¹⁹⁸.

La photographie est là pour attirer l'oeil du lecteur, mais il est exceptionnel qu'une photographie n'ait pas de légende. De fait, et souvent, le lecteur verra la photo, lira la légende qui la commente, puis décidera s'il poursuit en lisant l'article qui l'accompagne. La légende de la photo sert à mettre en relief un aspect de l'entrevue ou de l'article, quelquefois en citant même les paroles de l'artiste. Après le titre, c'est l'élément dont la signification est la plus dense.

197

Voir les critiques d'A. Brunet (*La Presse*), D. Martel (*Journal de Québec*), S. Émond (*Le Soleil*), L. Corbo (*Le Nouvelliste*), etc.

198

Éric Clément, «Le CECI tentera de recueillir 200 000 \$ pour le Rwanda», *La Presse*, samedi 23 novembre 1996, p. A15.

Prenons, à titre d'exemple, la photographie qui illustre l'article de M. Cassivi, «Richard Séguin: du rock simple et un texte ouvert à toutes les interprétations»¹⁹⁹. L'article souligne la sortie, à la radio, d'une nouvelle chanson de Richard Séguin, «Rester debout», à deux jours du spectacle des Artistes pour la souveraineté (les AS) qui aura lieu au Forum de Montréal. La photographie illustrant l'article montre un Richard Séguin souriant, avec sa guitare, devant un micro; à l'arrière-plan, on peut voir une console. Et la légende de la photo résume bien toutes les principales informations que le lecteur pourra retrouver dans l'article : «La chanson *Rester debout* prend certainement une toute autre signification dans le contexte référendaire, avoue Richard Séguin, qui sera du spectacle des Artistes pour la souveraineté, vendredi au Forum.»

Il arrive aussi que la légende ajoute des informations comme dans le compte rendu d'une entrevue dans le *Journal de Québec* où on apprend que Richard Séguin fait aussi de la gravure²⁰⁰. Ou même, dans le cas où la photographie occupe beaucoup d'espace, c'est la légende qui tient lieu de nouvelle ou qui constitue toute l'information transmise (par exemple le compte rendu du lancement de l'album de Séguin).

En ce qui concerne les prises de vue, les cadrages, les éclairages, etc., on constate, en parcourant les différentes photographies de Richard Séguin, que tout reste très sobre²⁰¹ et on trouvera surtout des portraits (épaules, ceinture) qui mettent en évidence ses yeux, son sourire. Cela fait partie

199

La Presse, 27 septembre 1997, p. A14.

200

Information qui, par ailleurs, n'est pas reprise dans le corps de l'article. D. Martel, «“D'instinct”». Plus qu'une chanson, une affaire de tripes», *Journal de Québec*, samedi 28 octobre 1995, p. 5S.

201

Vamp (revue destinée à un public jeune) proposait bien une photographie deux tons (noir et bleu gris), mais somme toute, cela restait très sobre.

de l'image de Séguin, toujours habillé de couleurs sombres, sobres.

Mais comment peut-on résumer l'image de Séguin qui nous est transmise par le discours promotionnel et le discours critique à travers ce choix de photographies, une image qui n'est jamais, ou presque, analysée? En dégagant quelques constantes : la sobriété de l'image, la constance dans la tenue vestimentaire, le portrait qui met souvent les yeux en valeur (le discours écrit le fait aussi, nous l'avons déjà noté), le sourire; la guitare, le micro, ou même l'harmonica à l'occasion, l'image en spectacle. Quelquefois, la nature, au lieu du studio, tiendra lieu de décor. Et lorsqu'il n'est pas seul, Richard Séguin est photographié en compagnie de collaborateurs ou d'autres artistes avec lesquels il partage certaines valeurs (sur lesquelles on veut insister ou que l'on veut mettre en évidence).

Les affiches et les publicités

Les affiches et les publicités insistent aussi sur le «look» de l'auteur-compositeur-interprète. Par exemple, une grande affiche cartonnée et découpée, grandeur nature, accueillait les clients chez différents disquaires²⁰², au moins la journée précédant le lancement : un Richard Séguin souriant, accroupi, guitare à la main.

On misait ici sur l'apparence de l'artiste : selon des critères de beauté (dans le cas de Séguin, il faut noter l'insistance sur ses yeux bleus), selon la façon dont il est habillé, (la sobriété, la simplicité, l'«homme de la route» avec bottes et jeans pour Richard Séguin). Pour ce dernier, on aura bien sûr remarqué la guitare, fidèle compagne de l'artiste «on the road». Pour le lancement, une

202

On peut la voir dans *Fragments d'instinct* qui nous présente quelques images du lancement. Notons que Marjo avait utilisé la même stratégie lors du lancement de son album *Bohémienne* en mars 1995.

deuxième affiche promotionnelle, plus traditionnelle, a été conçue, reprenant simplement la photo du recto de la pochette de l'album (que nous avons analysée à la section 5.1). La journée du lancement, à la station de métro Berri-UQAM, en plein coeur de Montréal, les murs en étaient placardés.

Mais prenons, à titre d'exemple, la publicité du spectacle de Séguin à la Salle Albert-Rousseau à Sainte-Foy²⁰³. Sur un papier écru, légèrement texturé (qui rappelle le papier pour le dossier de presse et le communiqué remis lors du lancement de l'album de même que pour le livret), on retrouve les renseignements essentiels : le nom de l'artiste (bien en évidence), les dates, l'heure et le lieu des spectacles, ainsi que le numéro de téléphone pour les réservations (bien en évidence lui aussi puisqu'il apparaît deux fois sur une feuille de papier de 5½" x 8½"). L'aspect graphique est ici aussi très sobre : un lettrage simple, en noir. La publicité reprend également l'illustration du recto de la pochette de l'album *D'instinct*²⁰⁴ et précise le nom des musiciens qui seront sur scène en s'adressant directement au destinataire, le spectateur potentiel : «... Richard Séguin n'a qu'une hâte, remonter sur scène et *vous* enivrer de musique!» (nous soulignons). Toutes ces informations sont encadrées par un slogan (qui insiste sur le titre de l'album, le titre d'une chanson et la fidélité) répété deux fois : «*D'instinct j'irai*», chante Richard Séguin. Promesse tenue : il y sera!»

203

Cette publicité est reproduite à l'annexe 9.

204

Ce qui renforce l'idée d'une «circularité de la fonction économique de la scène et du disque» comme le note Calvet dans *Chanson et société*, p. 114.

En comparaison, la publicité²⁰⁵ dans les journaux annonçant la série de spectacles présentés au Spectrum laisse davantage de place à l'image (dimension visuelle). La photo de Richard Séguin qui tient sa guitare à bout de bras occupe en effet les deux tiers inférieurs de l'encadré, le tiers supérieur reprenant des critiques favorables au spectacle (du *Devoir*, de *La Presse* et du réseau *TQS*), ce qui met en lumière une autre «circularité», celle du spectacle et de la critique, et qui montre bien comment celle-ci joue un rôle d'écran. Le nom de l'interprète apparaît au bas de l'encadré, en lettres stylisées (qui reprennent la graphie de la pochette), comme une signature. Juste en dessous, on remarque les dates des différentes représentations (sept en tout) dont cinq affichent «complet»²⁰⁶ (trois de celles-là étant même déjà choses du passé au moment où la publicité paraît), ainsi que les informations d'usage (le nom de la salle, les numéros de téléphone pour obtenir des renseignements, des billets ou pour faire des réservations). Ici, il n'y a pas seulement à décoder l'image : une dimension sémantique s'ajoute puisque la photographie, devenue affiche puis publicité, reproduit des citations des différentes critiques du spectacle (Séguin est alors en pleine tournée) : comme pour la pochette de l'album, le mouvement des bras de Séguin attire l'attention sur le texte. On apprend aussi qu'une grande partie des spectacles auront lieu à guichets fermés.

À toute cette iconographie, on pourrait encore ajouter les photographies et posters qui sont en vente lors de spectacles et que le spectateur peut faire autographier.

Somme toute, constance et sobriété sont aussi au coeur de l'image à travers les affiches et les publicités, tant au point de vue technique, qu'en ce qui concerne le «look» en général (vêtements,

205

Reproduite à l'annexe 10.

206

On pourrait ici parler de redondance avec les extraits des critiques puisqu'il s'agit de montrer que le spectacle est un succès.

coiffure) ou les éléments dans l'image : le décor «au naturel» ou en studio, le simple portrait ou l'ajout de la guitare, du micro, de l'harmonica; tous des éléments qui «définissent», pour le public, Richard Séguin.

6.3 Le lancement

Comment analyser cet «événement» presque incontournable²⁰⁷ qu'est le lancement officiel d'un album? Nous avons déjà noté qu'entre le produit et le public (surtout l'auditeur/spectateur, mais aussi le critique) se dressent plusieurs écrans, ou plutôt, que plusieurs discours, émanant de différentes instances, s'ajoutent au résultat musical, et peuvent orienter l'interprétation, la lecture qu'on fait d'une chanson, d'un album, d'un artiste.

Le lancement officiel constitue un exemple d'un de ces discours promotionnels qui agissent comme écran; il constitue un pré-texte à un discours élaboré du côté de la production/promotion, discours qui s'adresse davantage aux gens du milieu, aux critiques surtout, qu'à l'auditeur/spectateur comme tel. Quelquefois, il sera repris par les différents médias : on en diffusera quelques images à la télévision, un extrait d'entrevue réalisée sur place à la radio, une photographie et un commentaire dans les journaux; alors le discours s'adressera à l'auditeur/spectateur. Le lancement devient à ce moment un des éléments qui constituent l'image de l'artiste auprès du public; il est aussi un moment privilégié pour l'échange de capital symbolique entre les artistes (voir par exemple l'analyse des photographies à la section précédente).

207

Il y a bien Jim Corcoran qui n'a pas voulu de lancement officiel pour son dernier album *Portrait*, mais cela reste une exception.

Dans le cas de l'album *D'instinct* de Richard Séguin, c'est près d'un mois après la sortie du premier extrait à la radio qu'a eu lieu le lancement officiel, «en grande pompe»²⁰⁸, le mardi 24 octobre 1995. Près de cinq cents personnes²⁰⁹ (dont un grand nombre de jeunes) assistaient à ce lancement. Et un certain mystère l'entourait; l'événement était très «médiatique». Le rendez-vous officiel avait lieu au terminus Voyageur au centre-ville de Montréal à 17 h. À la porte 20, les invités ont patiemment attendu; des tables étaient installées pour les accueillir. Sur les murs, le long du parcours menant à ces tables, on avait posé des affiches à l'effigie de Richard Séguin, reproduisant le recto de la pochette de l'album. Des autobus nolisés attendaient les invités pour les mener vers une destination que l'on ne précisait pas. Lors de l'embarquement, on a remis à chacun un exemplaire de l'album *D'instinct* ainsi qu'un porte-folio en papier cartonné écru (le même que pour le livret de l'album), plié d'un côté, attaché avec des bouts de ficelles aux trois autres côtés. Ce porte-folio contenait un communiqué de presse en date du 24 octobre 1995, ainsi qu'un document photocopie contenant des notes biographiques et la discographie de Richard Séguin depuis le premier album des Séguin en 1972. Bref, il s'agissait vraiment d'un lancement en grande pompe avec toute une mise en scène et un certain suspense, sans compter le souci du détail (par exemple dans la présentation matérielle du dossier de presse).

Après un circuit de quelques minutes, en pleine heure de pointe (sous la pluie qui commençait à tomber à verse), les autobus d'écoliers jaunes, à l'avant desquels on pouvait lire «Richard Séguin» (on reconnaissait la même graphie que sur l'album), sont arrivés à destination. Les

208

Marc Cassivi (collaboration spéciale), «Richard Séguin : *D'instinct*», *La Presse*, samedi 21 octobre 1995, p.D1. Le texte de l'article et la légende de la photo le soulignent : «Richard Séguin vient de terminer une oeuvre importante : l'album *D'instinct* qui sera lancé en grande pompe mardi.»

209

«Un gros lancement», *Journal de Montréal*, jeudi 26 octobre 1995.

autobus ont finalement conduit les invités au studio de la rue Viger. L'équipe de la SRC était dans un des autobus et le chroniqueur y préparait son compte rendu pour l'émission du lendemain matin. C'est donc dire que l'équipe de promotion avait réussi à créer un événement médiatique et le lancement de l'album de Séguin aurait ses quelques secondes sur les ondes de la télévision. Certaines équipes de télévision (dont TQS, pour *Flash*, l'émission variétés de 18 h 30) étaient déjà sur place.

Pendant le (court) trajet en autobus, les invités avaient pu entendre la voix de Richard Séguin les remerciant d'avoir accepté cette invitation, de lui avoir fait confiance — puisque, à ce moment-là, les passagers ne savaient pas encore où on les conduisait : une façon de créer une atmosphère de camaraderie, d'intimité... qui n'en était pas vraiment une, bien sûr, étant donné le nombre de personnes en cause.

Le lancement s'est déroulé dans une grande salle au plafond très haut. Le mur face à la porte par où on a fait entrer les invités était plus clair : il a servi d'écran, plus tard dans la soirée. Les invités ont pu remarquer l'arrivée de Richard Séguin au mouvement des spots, des caméras, des journalistes. Mike Gauthier, de Musique Plus, a fait son entrevue. Des photographes ont pris des photos de R. Séguin, entre autres avec Marie-Denise Pelletier qui était là pour la circonstance.

Tout a commencé dans l'obscurité, alors qu'on a projeté sur le mur, en triptyque, des images tirées de la pochette et du livret de l'album. Au même moment, les invités pouvaient entendre les chansons de l'album : c'était là un lancement multi-médias. On a aussi présenté, en primeur, le clip «Rester debout», la chanson qui tournait à la radio depuis un mois déjà, de même qu'un extrait d'une émission produite en collaboration avec Musique Plus, *Fragments d'instinct*, où les invités ont pu voir Séguin et son équipe chanter «En cherchant son étoile». Nous aurons l'occasion d'analyser un peu plus loin cette émission spéciale d'une heure (section 6.8). Ces images allaient constituer le clip

du deuxième extrait de l'album diffusé à partir du 9 janvier (un peu plus de deux mois plus tard).

Richard Séguin est ensuite monté sur une scène aménagée dans un coin de la salle, seul avec sa guitare (fidèle à son image de «folksinger»), a adressé quelques mots de remerciements aux personnes présentes pour avoir accepté son invitation, puis il a interprété «Lettre à Zlata» (la chanson qui se prêtait le mieux au solo avec guitare). La soirée s'est poursuivie avec, en toile de fond, la musique de Richard Séguin. Une navette était à la disposition des invités avec un départ toutes les 15 minutes pour le Terminus Voyageur à la station Berri-UQAM, le point de départ de cette «aventure». Bref, un «gros» lancement (un lancement-concept) et une organisation efficace.

Le lancement est sans contredit une opération de marketing, destinée d'abord aux gens du milieu, aux critiques et chroniqueurs, opération tenue dans l'espoir que la radio, la télé et les journaux rapportent l'«événement». Dans le cas de ce lancement, on peut parler d'une opération réussie puisque, entre autres, ce soir-là, à l'émission *Flash* de TQS, on présentera quelques images du lancement, un peu plus d'une heure après le début de l'événement. Même dans les médias écrits, on retrouvera quelques traces de ce lancement le lendemain ou dans les jours qui suivent. Comme nous l'avons déjà noté (section 6.2), dans *La Presse*, un court communiqué rapporte que le lancement a eu lieu la veille et les trois quart de l'espace alloué à la nouvelle sont occupés par une photographie montrant Richard Séguin, souriant, aux côtés de «son fidèle complice et guitariste Réjean Bouchard» (qui a réalisé les arrangements de cet album)²¹⁰; dans *Le Journal de Montréal*, encore une fois, les trois quart de l'espace alloué à la «nouvelle» sont occupés par une photographie,

210

«D'instinct» dans *La Presse*, Arts et Spectacles, Montréal, mercredi 25 octobre 1995, p. E1.

alors que l'on peut voir Richard Séguin au centre avec les membres du groupe Zébulon²¹¹.

Comme pour les autres discours promotionnels, le lancement met en évidence certaines qualités, certaines valeurs associées à l'artiste en espérant, bien sûr, que ce soient ces éléments que les critiques retiennent (et retransmettent aux auditeurs/spectateurs).

6.4 Le premier communiqué²¹²

Tout comme le lancement, les communiqués ne s'adressent pas directement aux auditeurs/spectateurs. Leur principale fonction est de faire la promotion d'un artiste et de son album (ou son spectacle) en annonçant (ou en rappelant) la sortie de l'album. Dans le dossier de presse, ils sont accompagnés d'une «feuille de route», d'un curriculum vitae, rappelant les différents moments de sa carrière, les prix et distinctions s'il y a lieu, etc., mais soulignant surtout les différents éléments qui constituent l'image de l'artiste; bref, suggérant des «pistes» de lectures. De plus, un communiqué accompagnera la sortie de chaque nouvel extrait diffusé à la radio, rappelant ainsi, à intervalles plus ou moins réguliers, l'existence de cet album, et invitant les différentes stations de radio à faire tourner ces chansons²¹³. Il va sans dire que chaque communiqué soulignera à nouveau certains éléments de l'image (voir section 6.5 qui propose une analyse des communiqués accompagnant les

211

«Un gros lancement» dans *Le Journal de Montréal*, Montréal, jeudi 26 octobre 1995.

212

Voir la reproduction du document à l'annexe 11.

213

Rappelons que la première raison qu'invoque un auditeur/spectateur pour justifier l'achat d'un album est le fait qu'il a entendu à la radio une (ou plusieurs) des chansons qu'il contient. (Voir le compte rendu de l'étude de M. Tremblay parue dans *La Presse* en octobre 1992.)

extraits pour la radio).

Le discours du communiqué s'adresse donc tout d'abord aux différents journalistes, critiques, chroniqueurs de la scène artistique, aux recherchistes des émissions de variétés, etc. Ce n'est qu'à travers eux que son message atteindra le public en général, les auditeurs/spectateurs. Il constitue donc un écran, à un premier niveau pour les critiques, et à un deuxième niveau (à travers les critiques) pour les auditeurs/spectateurs — éventuels acheteurs de l'album.

Ainsi, les différents communiqués, de même que le dossier de presse que l'on distribue aux critiques, journalistes ou animateurs, sont importants (et leur préparation est très soignée) puisqu'ils servent de point d'appui aux discours de la critique. Les documents que les responsables de la mise en marché leur font parvenir insistent sur les différentes valeurs sur lesquelles se base cette mise en marché. Et le dossier de presse est revu régulièrement, de façon à inclure les dernières critiques ou les derniers compte rendus d'entrevues²¹⁴. Mais si chaque journaliste ou critique lit le texte d'un collègue, jamais il ne le cite (ou mieux y fera-t-il allusion en disant : «on a dit que...») : rien ne suggère donc la circulation de ces discours. Seul le discours de la mise en marché reprend le discours critique de façon explicite (dans les annonces des spectacles par exemple). Et quelquefois, on retrouvera, dans le dossier de presse, des extraits de critique dans la présentation même de l'artiste.

Comment le communiqué du 24 octobre 1995 (dont on retrouve aussi une version légèrement

214

Voir la bibliographie qui détaille le contenu de différentes versions du dossier de presse de Richard Séguin.

modifiée sur l'autoroute électronique²¹⁵) présente-t-il Richard Séguin et son dernier album *D'instinct*?

La lecture du communiqué de presse daté du 24 octobre 1995, journée du lancement de l'album *D'instinct*, permet de mettre en relief certaines valeurs. On y insiste d'abord sur la «cohérence» de l'«oeuvre», sur la continuité («tout au long de sa carrière») aussi.

La «vérité», l'«authenticité» (c'est-à-dire la sincérité, le naturel) seraient au coeur des textes et de la musique de Séguin dont on dit également qu'il est «fidèle à lui-même.» Le communiqué ne sera cependant pas plus précis en ce qui a trait aux textes et à la musique de l'auteur-compositeur-interprète. L'authenticité, par exemple, on la retrouve dans un commentaire comme celui-ci, presque à la toute fin du communiqué : «Pour Richard Séguin, vie intérieure et création sont inextricablement liées : aucune frontière n'existe entre vivre et écrire.» On suggère ainsi que les chansons de Séguin (création) sont elles aussi «authentiques» puisqu'elles sont inspirées par ce qui est le plus sincère (vie intérieure); même plus : elles sont l'expression de cette «vie intérieure» («aucune frontière»).

Sans que cela soit exprimé de façon explicite, le communiqué nous dit aussi que Richard Séguin est un artiste engagé (et en fait, la courte biographie qui accompagne le dossier de presse est à cet égard plus explicite). La «soif de paix et d'humanité» suggère l'engagement de Séguin.

De la voix, on ne dit rien (il faudra attendre les communiqués annonçant la sortie de nouveaux extraits de l'album à la radio). De la musique et des textes, on l'a vu, on signale la «vérité»

215

En fait, il s'agit d'un texte de Suzy Turcotte, rédigé à partir d'une entrevue avec R. Séguin. Sur ce site, on retrouve une première page qui présente le titre de l'album et le nom de l'artiste dans un carré bleu autour duquel, en animation, on peut reconnaître certaines gravures : un arbre, une étoile, un homme et un animal. Cette première page reprend également la première phrase du communiqué. Sur la deuxième page, on peut lire l'entrevue intitulée «L'espace pour se révéler». On y retrouve la même animation. Le texte, qui n'est pas signé, est très semblable au texte que l'on retrouve dans le communiqué officiel et dans le dossier de presse. Il complète cependant certains aspects en insistant davantage sur la complicité entre R. Bouchard et R. Séguin. Il explique aussi tout le graphisme de l'album et la signification du «Guérisseur de voyelles», une gravure de Richard Séguin. L'adresse électronique est la suivante : <http://www.llc.org/quebec/musique/rseguin> (on ne pouvait cependant plus avoir accès à ce site en août 97; voir annexe 12). On retrouvera certains extraits dans la revue *Chansons*, vol. 19 no 1.

et l'«authenticité».

Tous les collaborateurs sont nommés, des musiciens jusqu'à la coordonnatrice des étapes de la production en passant par les choristes, l'ingénieur du son et le graphiste, sans compter le réalisateur du premier clip. Le nom de tous ces collaborateurs apparaît en caractères gras (à l'exception de Marc Chabot dont le nom est cité entre parenthèses). On souligne bien sûr le «plaisir» et «l'harmonie» qui entourent la réalisation et la production de l'album.

Comme on pouvait s'y attendre, la moitié du communiqué est constituée d'une description des chansons de l'album, description qui s'apparente à une lecture du message que l'auditeur/spectateur (à travers l'écran du discours promotionnel relayé par le discours critique) devrait lire dans cette chanson :

Sa compassion, sa sensibilité envers les êtres écorchés et blessés transparaissent dans «**Le blues d'la rue**» et «**En cherchant son étoile**». Il cherche l'arpège de l'espoir pour ces humains déchirés. Ces mêmes sentiments animent également le seul texte qu'il n'a pas écrit «**Lettre à Zlata**» (Marc Chabot). «**Jamais dompté**» met en scène la même personne à qui était destinée la chanson «Pleure à ma place» de l'album précédent, celui que Richard admirait pour son cran et sa faim d'être ailleurs, libre et indépendant.

«**Si loin**» traduit plusieurs détachements, des absences, des manques et passe par la voix d'un personnage emprisonné dans le silence et qui brasse des regrets.

Quant à «**Rester debout**», Richard Séguin, par son propos, souhaite qu'on ne se range pas du côté de la résignation. «**Comme un air de Guthrie**» est un autre «Protest song» où un parallèle est établi : dans les années 1990, on creuse entre les riches et les pauvres, le même fossé que dans les années 1930.

«**Rien ne sera plus comme avant**» est un constat de lucidité, un peu comme si son auteur se disait : «Je suis conscient de ce qui se passe, mais je poursuis...» «**L'envie d'y croire**» est, à sa façon, un credo, puisque Séguin sait que pour chacun il existe un Walden, un endroit personnel où se ressourcer.

«**D'instinct j'irai**» et «**Sans détour**» émergent d'une même pulsion, ces chansons sont nouées par un acte de foi en l'amour, livrées sur un ton de confiance.

«**Le Son des songes**» sur laquelle on entend la voix de Florent Vollant, est le carrefour en étoile vers lequel convergent toutes les autres pièces constituant **D'Instinct**; elle évoque une infinie soif de paix et d'humanité de même qu'un désir

d'immensité.²¹⁶

L'énumération des chansons est ici exhaustive. Le commentaire sur chacune d'elle ne fait allusion ni à la musique ni aux paroles de façon particulière. On en profite plutôt pour y développer un système de valeurs, celui de Richard Séguin. N'est-ce pas le rôle du discours promotionnel de promouvoir une image élaborée par ailleurs par la gérance? Avec des mots comme «compassion», «sensibilité», «credo», «endroit personnel où se ressourcer», «acte de foi en l'amour», «ton de confiance», «infinie soif de paix et d'humanité», on développe davantage l'image de l'auteur-compositeur-interprète qu'on explore le contenu des chansons. Ou alors on explique le contexte de la chanson ou le message que l'auteur veut nous transmettre, comme dans «Rester debout» dans laquelle, nous dit-on, Richard Séguin «souhaite qu'on ne se range pas du côté de la résignation».

Cette énumération permet ainsi de souligner certaines qualités humaines de la vedette comme sa compassion, sa sensibilité, son «intensité», de même que son côté humain en montrant les sentiments qui l'habitent : détachements, manques, absences, regrets, mais aussi son refus de se résigner, sa lucidité, sa foi en l'amour, son «infinie soif de paix et d'humanité», son «désir d'immensité», et la richesse de sa vie intérieure (son «credo», son «Walden» où se ressourcer). Également, on souligne le ton de confiance. On fait appel à l'émotion en parlant de «sensations vives» et «d'intensité rayonnante», à certains sentiments comme l'amour et l'espoir, à des valeurs comme la liberté.

S'ajoutent des images de la nature, synonymes de paix, dans les Appalaches; synonymes

216

Richard Séguin. D'instinct. Communiqué pour diffusion immédiate, 24 octobre 1995. Disques Musi-Art. Les titres des chansons, de même que le titre de l'album, sont en caractères gras dans le communiqué.

d'authenticité aussi.

C'est donc l'image d'un homme profondément humain, sensible, authentique et fidèle qu'on veut communiquer : une image qui va de pair avec le titre de l'album, *D'instinct* (voir notre analyse du titre dans la section 6.1). Toutes ces qualités, le texte les transmet à travers le commentaire qu'il fait des chansons qui sont comprises sur l'album, associant ainsi les chansons et le contenu (le message) des chansons à l'image, suggérant par le fait même une interprétation une *lecture* de ces chansons... et montrant la cohérence et l'authenticité de l'artiste lui-même.

Ces qualités de «cohérence», de continuité, de «vérité» et d'«authenticité», les retrouve-t-on dans le discours critique et comment s'y expriment-elles? À titre d'exemple, on peut noter que, sans utiliser le terme de «cohérence», les critiques qui tentent de saisir de façon globale l'album *D'instinct* (par exemple, M. Cassivi et S. Cormier) la marquent par le fait même. De même, le commentaire au sujet des thèmes qui sont abordés démontrent la continuité et même insistent sur cet aspect de l'«oeuvre». Le tout premier article de M. Cassivi présentait déjà le premier extrait «Rester debout» de cette façon : «trois minutes 40 secondes de Séguin *classique* en apéritif...»²¹⁷ Richard Séguin demeure, en effet, fidèle à lui-même. Quant à la continuité, la définition que Séguin donne lui-même de la chanson la souligne (le fait aussi que le journaliste retienne cette définition et nous en fasse part) : «Ce que je sais, c'est que j'ai toujours vu la chanson comme un geste qui se continue.»²¹⁸

217

Marc Cassivi, «Richard Séguin : du rock simple et un texte ouvert à toutes les interprétations», *La Presse*, mercredi 27 septembre 1995, p. A14 (nous soulignons).

218

Sylvain Cormier, «Richard Séguin en entrevue. L'envie d'y croire», *Le Devoir*, vendredi 27 octobre 1995, p. A12.

6.5 Le choix des extraits pour la diffusion à la radio et les communiqués qui les accompagnent²¹⁹

Chaque nouvelle chanson diffusée à la radio, selon un choix «suggéré» par l'équipe de promotion, est accompagnée d'un communiqué. Ces communiqués constituent aussi des écrans : ils s'adressent en premier lieu à ceux qui programment les chansons à la radio, puis à l'auditeur (si l'animateur intègre le discours de la mise en marché et/ou s'il fait tourner la chanson en question). En fait, en l'intégrant à son commentaire de présentation de la chanson, l'animateur ne fait que répéter, préciser ou rappeler un aspect de l'image promotionnelle. Il attire l'attention des auditeurs/spectateurs sur un trait particulier de la personnalité de l'artiste, leur indique aussi comment on peut «lire» la chanson. Bien souvent, l'animateur y cherchera surtout une information concernant la sortie de l'album, les spectacles à venir, etc. pour alimenter son propos, les premières diffusions des nouveaux extraits coïncidant souvent avec ces événements (ou plutôt l'équipe de promotion faisant souvent coïncider la sortie d'un nouvel extrait avec un événement particulier).

Dans le cas de Richard Séguin, six chansons de l'album *D'instinct* ont été diffusées à la radio entre le 26 septembre 1995 et le 27 juin 1997 : «Rester debout» (26 septembre 95), «En cherchant son étoile» (9 janvier 96), «Le blues d' la rue» (2 avril 96), «L'envie d'y croire» (21 août 96), «Comme un air de Guthrie» (26 janvier 97) et «Jamais dompté» (27 juin 97); six chansons avec un laps de temps entre elles qui s'allonge (de trois à cinq mois entre les premiers et les derniers extraits). Mais que retrouve-t-on dans ces communiqués?

219

On trouvera une photocopie des différents communiqués à l'annexe 13.

Le communiqué qui accompagne «Rester debout», premier extrait du nouvel album est bien entendu l'occasion de souligner, sur un ton très «publicitaire», le retour tant attendu de l'artiste («enfin le voici!») en même temps que d'annoncer la parution prochaine de l'album : il s'agit donc de donner un avant-goût du produit en même temps que de susciter une attente ou du moins de suggérer que ce produit était attendu, indice de sa qualité : «La route a été longue, la porte est maintenant ouverte: voici RESTER DEBOUT, premier extrait plein de fougue d'un disque qui s'annonce fabuleux! / Écouter RESTER DEBOUT c'est franchir le premier pas, goûter un peu de cette chaude et délicieuse lumière qui précède le grand éclat!»²²⁰ Étrangement, le titre du nouvel album n'est mentionné nulle part, si ce n'est au milieu d'une phrase bien anodine (et sans qu'il soit identifié comme tel) : «...RESTER DEBOUT nous donne un aperçu de la démarche, empreinte *d'instinct*²²¹, qui a guidé la création de ce nouveau disque.» Aussi, étant donné qu'il s'agit du premier communiqué, on en profite pour préciser le nom des différents musiciens qui travaillent avec Séguin; une occasion aussi de souligner la continuité et l'affirmation («affirme sa volonté de continuer...») puisqu'il s'agit «du noyau de base des musiciens de la dernière tournée». Enfin, le communiqué. insistera également sur les qualités humaines de l'artiste : fidélité, compassion, engagement, authenticité. «Fidèle à lui-même, Séguin fouille nos coeurs et nos mémoires. “Affecionado” des mal-aimés, des “laissés pour compte”, Séguin témoigne ici de son refus du silence et du mensonge.» Pour donner un avant-goût aussi, on cite quelques paroles de la chanson, ce qui suggère que l'on accorde beaucoup d'importance à l'écriture des paroles qui portent un message.

Pour le deuxième extrait, «En cherchant son étoile», la présentation graphique a été soignée

220

«Slogan» qui conclut le communiqué des Disques Musi-Art pour diffusion immédiate en date du 26 septembre 1996, reprenant quelques éléments des paroles de la chanson (le «premier pas», la «lumière»).

221

Nous soulignons.

davantage : choix d'une police de caractères plus stylisés, reprise d'éléments graphiques de la pochette de l'album (nom de l'artiste, titre de l'album, dessin du *Guérisseur de voyelles*). Ce deuxième communiqué est aussi l'occasion de souligner que *D'instinct* est déjà disque d'or (plus de 50 000 exemplaires vendus) et d'annoncer la tournée de spectacles qui débute sous peu. On insiste aussi sur l'énergie qui se dégage de la chanson. Enfin, on rappelle certaines qualités de l'auteur-compositeur-interprète. On fait ainsi appel à l'authenticité (avec l'enregistrement «dans la plus pure tradition»), à la qualité de la voix («les voix magnifiques»); on tente de créer une atmosphère d'intimité en parlant du «repère secret de Richard dans les Appalaches» — ce qui souligne aussi une des valeurs des années 70, l'harmonie avec la nature. Ce communiqué est aussi l'occasion de caractériser le son «distinctif» de l'album qui privilégie la guitare.

Le communiqué faisant la promotion du «Blues d' la rue» reprend les mêmes éléments graphiques. Cette fois-ci, c'est l'«arrivée du printemps» qu'on veut «célébrer» avec la sortie du nouvel extrait, une «excuse» qui en vaut une autre pour la sortie d'une chanson. Ce communiqué n'inclut pas de référence au contenu de la chanson, bien qu'on en cite quelques paroles. On se contente de caractériser (très vaguement) le rythme de la mélodie («entraînante, enlaçante, enlevante») et on essaie de créer encore une fois cette atmosphère d'intimité (de complicité peut-être?) avec le destinataire, en s'adressant à lui et en ancrant la chanson dans le quotidien, dans un milieu urbain : une station de métro, Square Victoria. Dans ce cas, comme dans les deux premiers, le communiqué s'achève sur un slogan qui invite à faire tourner la chanson — ce qui est sa fonction première.

Un remarque concernant le style de ces deux derniers communiqués : on y intègre un travail sur le langage (métaphore filée, jeu de mots) propre à la publicité, même s'il n'est pas d'une grande subtilité. Ainsi, à propos de la chanson «En cherchant son étoile», on peut lire : «une chanson débordante d'énergie qui vous transportera au-delà de la *voie lactée*!» ou encore, dans le slogan qui

termine le communiqué et qui invite à faire tourner la chanson : «parions que la radio réservera une place de choix à **En cherchant son étoile** dans la galaxie des palmarès». On retrouve la même préoccupation, cette fois axée sur les sonorités, dans le second communiqué alors qu'on peut lire, par exemple : «(...) “au milieu du clavier”, comme au milieu de l'année, vous vous sentirez comme au milieu de l'été!» ou encore : «troisième extrait du plus récent album de RICHARD SÉGUIN, “LE BLUES D'LA RUE” est un titre que D'INSTINCT, vous voudrez faire tourner!»

Avec le quatrième extrait, «L'envie d'y croire», le graphisme change : on laisse de côté le rappel du graphisme de l'album au profit d'une mise en page qui réserve le tiers de la page au nom de l'artiste en grosses lettres noires sur lesquelles se superpose, en lettres plus petites, le titre de la chanson. Le commentaire insiste sur le côté «positif» ou optimiste des chansons de Séguin, «artiste porteur de mots encourageants, de musiques réconfortantes»²²². Cette nouvelle chanson qui «apporte un vent d'espoir» est ni plus ni moins comparée à un «baume musical et poétique». Le communiqué fait aussi appel à un nouveau type d'argument : une «réflexion» de Marc Chabot, «parolier fidèle de Richard Séguin et collaborateur de longue date» qui vient cautionner la valeur de la chanson en lui donnant un sens : l'expression d'une foi en la liberté.

Avec «Comme un air de Guthrie», le graphisme change encore : un dessin de Séguin l'illustre. Le prétexte pour attirer l'attention (et ancrer ce nouvel extrait dans le temps) est cette fois-ci centré sur la chanson : on en offre une version «remixée» après un an de tournée. C'est donc un produit «amélioré», mûri davantage, qu'on nous propose après une certaine attente («enfin le voici»). On profite aussi de l'occasion pour rappeler les quatre titres précédents. On souligne encore une fois la

222

Incidemment, dans le documentaire *Fragments d'instinct* produit par Musique Plus, on peut voir Richard Séguin, dans une station de radio à l'occasion d'une ligne ouverte, s'émouvoir alors qu'une auditrice le remercie pour sa vision optimiste de la vie.

collaboration de Marc Chabot, cette fois-ci pour les paroles, et on explique qui était Woody Guthrie (pour combler le fossé des générations?). On qualifie cette chanson au «rythme unique et percutant» de «road song» et de «protest song». Enfin, on insiste sur la voix de Richard Séguin.

Le dernier extrait est aussi présenté comme «tant attendu». Le communiqué qui l'accompagne est le plus dépouillé de tous : pas de graphisme particulier et très peu de texte; le titre de la chanson, «Jamais dompté», répété cinq fois. On parle du «rythme vif et brillant», de «road song», encore une fois, d'un «rock solide», et on souligne la collaboration de Pierre Verville et de Réjean Bouchard. On nous suggère enfin de l'adopter comme LA chanson de l'été (qui est toujours un gage de succès, si elle l'est).

En réunissant tous ces éléments sous forme de tableau, on obtient, en un coup d'oeil, un bon éventail des valeurs sur lesquelles la promotion insiste. Voici ce tableau, qui permet de comparer le discours de ces communiqués ponctuels, d'après leur graphisme, la mise en situation qu'ils développent, les paroles qu'ils citent, leur commentaire au sujet de la musique, les collaborateurs qu'ils nomment, l'occasion qu'ils invoquent et les thèmes ou autres valeurs associées à l'artiste qu'ils soulignent.

Tableau comparatif des communiqués

Chanson	«Rester debout» 26-09-95	«En cherchant son étoile» 09-01-96	«Le blues d' la rue» 02-04-96	«L'envie d'y croire» 21-08-96	«Comme un air de Guthrie» 26-01-97	«Jamais dompté» 27-06-97
Graphisme	simple	en rapport avec l'album	en rapport avec l'album	simple	dessin de R. Séguin	dépouillé
Mise en situation	«Enfin le voici!»	«Richard Séguin nous arrive avec un deuxième extrait»	«Pour célébrer l'arrivée du printemps»	«Montréal le 21 août 1996»	«Enfin le voici (...)»	«Il était tant attendu... Le voici enfin (...)»
Paroles citées	«...le fil d' la vie / j' veux m'y r'trouver, les yeux ouverts / Un premier pas, un peu d' lumière»	s/o	intégration de paroles dans le texte : «guitare dans les bras», «manteau comme un radeau», «au milieu du clavier»	s/o	s/o	s/o
Musique	s/o	«chanson débordante d'énergie» son «guitare»	«mélodie entraînante, enlaçante, enlevante»	s/o	«rythme unique et percutant», version remixée, «road song», «protest song»	«rythme vif et brillant», «rock solide», «road song»
Collaborateurs	Bouchard, Toupin, Duchesne, Verville, Corriveau	Marc Chabot (paroles)	Michel Corriveau (accordéon)	Marc Chabot	Chabot, Bouchard, Duchesne, Toupin	Bouchard, Verville
Occasion	album à paraître	disque d'or tournée	printemps	s/o	«après un an de route»	l'été
Thèmes et autres valeurs	affirmation, continuité, engagement, authenticité, fidélité, compassion	authenticité, qualité de la voix, années 70, intimité	intimité, milieu urbain	espoir, liberté, optimisme	misères, injustices, engagement (W. Guthrie), voix	liberté

En ajoutant une cellule à notre tableau, nous pouvons aussi comparer ces discours avec le discours du premier communiqué, concernant les mêmes chansons, qui annonçait la sortie de l'album :

Communiqué du 24 octobre 1995	ne pas se ranger du côté de la résignation	compassion et sensibilité «envers les êtres écorchés et blessés»	compassion et sensibilité «envers les êtres écorchés et blessés»	credo «pour chacun il existe un Walden...»	«Protest song», fossé entre les riches et les pauvres	admiration pour la liberté et l'indépendance du héros de «Pleure à ma place»
--------------------------------------	--	--	--	--	---	--

Le graphisme semble confirmer l'image de Richard Séguin : simple (et même dépouillé, allant à l'essentiel), il suggère une certaine sobriété et reste en rapport avec l'album en mettant en évidence, par exemple, les dessins de Séguin.

Deux éléments sont toujours présents dans les communiqués : la mise en situation (qui suggère le plus souvent que le nouvel extrait était attendu, qu'il répond donc à une attente) et le nom de collaborateurs.

On trouve plus souvent des commentaires concernant la musique (surtout le rythme) que les paroles; on suggère quelquefois des thèmes, un message; plus souvent on crée une occasion pour la sortie du nouvel extrait (album à paraître, disque d'or, tournée ou simplement le printemps, etc.) — ce qui donne une «raison» de parler de l'album, de faire tourner la chanson —, et on rappelle certaines qualités humaines associées à l'artiste.

De façon générale, on ne reprend pas l'analyse des chansons que suggérerait le communiqué du 24 octobre 1995. Les textes promotionnels qui accompagnent la sortie d'un extrait restent très simples et utilisent abondamment les caractères gras pour mettre certaines informations plus «stratégiques» en évidence. Leur objectif n'est pas d'«expliquer» les chansons, mais de les rendre visibles et de donner un ou plusieurs mots clés, une excuse pour qu'elles soient programmées à la radio. Il faut dire aussi que l'animateur n'a que quelques secondes pour donner de la visibilité à l'artiste, alors que le journaliste s'adresse à un public-lecteur moins «volatile», bénéficie d'un recul en rapport avec le propos qu'il exprime et il dispose de plus d'espace, ce qui rend possible la nuance.

6.6 Les apparitions publiques

Parmi les apparitions publiques, nous incluons les émissions télévisées (talk-shows), la participation à diverses manifestations ou activités à caractère humanitaire, politique et culturel. Il faut noter que ces différentes manifestations sont étalées dans le temps, mais qu'à certains moments (comme autour du lancement du disque, lors d'un spectacle ou au début d'une tournée), l'artiste est plus visible, plus sollicité.

Qu'il s'agisse de la presse écrite ou de la presse électronique, le contenu du discours en rapport avec ces apparitions publiques est sensiblement le même, sauf que chaque discours n'insiste pas nécessairement sur les mêmes éléments, dépendant du type de discours, du public auquel il s'adresse, du moment de la manifestation, voire, de la personnalité de l'animateur ou du journaliste.²²³

On peut aussi distinguer deux catégories d'apparitions publiques : la première comprenant un titre honorifique (présidence d'honneur, porte-parole) ou une participation à un événement à haute teneur symbolique (cause humanitaire ou politique, etc.); la seconde, les entrevues, surtout destinées à la promotion comme telle.

Les participations à des spectacles ou à des événements populaires touchent les auditeurs/spectateurs de deux façons : directement si l'auditeur/spectateur en question est présent lors de cet événement; indirectement si la présence de l'artiste à cet événement est rapporté par la presse

223

On pourra d'ailleurs s'en rendre compte en consultant le tableau comparatif des discours promotionnel et critiques (8.1 et 8.2).

ou si l'événement, un spectacle-bénéfice par exemple, est diffusé à la télévision²²⁴. Cette précision étant notée, nous nous intéresserons ici particulièrement à une de ces possibilités, soit lorsque l'événement est rapporté par les journalistes. Mais d'une façon ou d'une autre, ces apparitions publiques constituent ainsi de nouveaux écrans.

Titres honorifiques (présidence d'honneur, porte-parole), participation à une activité à haute teneur symbolique)

Dans cette catégorie, on peut inclure, au cours des années 1995, 1996 et 1997, quelques événements auxquels le nom de Richard Séguin a été associé.

Ainsi, Séguin a été choisi président d'honneur du concours de chant provincial «Chanson en fête»²²⁵ à Saint-Ambroise (Québec). Celui dont on vante les qualités vocales est ainsi associé à un concours de chant, ce qui correspond tout à fait à une des facettes de son image promue par les communiqués et retenue par différents journalistes ou critiques²²⁶.

En février 97, Richard Séguin a été porte-parole de la Semaine québécoise des arts²²⁷ qui

224

Entre les deux, on aurait la simultanéité du direct et du différé lors de spectacle où il est possible de suivre à la fois le spectacle sur la scène et sur un écran géant qui reproduit ce qui se passe sur la scène...

225

Voir entre autres *Le Devoir*, mercredi 31 janvier 1996, p. B6 et *La Presse*, jeudi 1er février 1996, p. D9.

226

Voir à ce sujet le communiqué de presse accompagnant la sortie du deuxième extrait : «En cherchant son étoile». Également, on pourra consulter les critiques de Patrick Marsolais dans *Voir*, etc. qui insistent sur la qualité de la voix de Séguin.

227

Denis Lavoie [Têtes d'affiche] dans *La Presse*, jeudi 13 février 1997, p. A10. Notons que de nombreux journaux, par l'entremise de communiqués, signalent cette participation de Richard Séguin à l'événement, entre autres : «C'est la semaine des arts» dans *La Presse*, lundi 10 février 1997, p. C9.; «Semaine québécoise des arts» dans *Le Soleil*, lundi 10 février 1997, p. C3.; «Richard Séguin dans les écoles» dans *Le Soleil*, jeudi 13 février 1997, p. C9.; «Sans mots pour le dire» dans *Le Devoir*, lundi 10 février 1997, p. A1. Cet événement a donc

avait lieu du 9 au 16 février 1997, une semaine d'activités dont l'objectif était de permettre aux élèves de l'élémentaire et du secondaire de «s'exprimer dans un langage artistique». Être porte-parole d'un tel événement permet de souligner l'apport «artistique» du travail de Séguin et le propose comme modèle auprès des jeunes. Cette activité coïncide avec la sortie du cinquième extrait de l'album, «Comme un air de Guthrie», à la radio (le 26 janvier 97).

Séguin a aussi été porte-parole du MAMU, corporation culturelle et organisme sans but lucratif géré par des autochtones et visant «à mettre en valeur la diversité et l'universalité de la culture autochtone»²²⁸ aux côtés de Florent Vollant, qui présidait le jury de ce concours. Cette association entre le membre du défunt groupe Kashtin et Richard Séguin n'étonne pas : c'est une constante pour l'album *D'instinct* sur lequel on trouve une chanson dédiée à Florent Vollant («Le son des songes»), chanson pour laquelle il chante les chœurs. Ce lien d'amitié, plusieurs journalistes le soulignent²²⁹. Suzy Turcotte parle même de «fraternité» et de la «communion des voix de Richard Séguin et Florent Vollant»²³⁰. La culture amérindienne est aussi présente dans les gravures de Séguin, gravures à partir desquelles ont été conçus le livret et la pochette pour l'album *D'instinct*. À cela, ajoutons la création d'une bande sonore pré-enregistrée de Richard Séguin et Florent Vollant qui a

donné beaucoup de visibilité à Richard Séguin.

228

Régis Tremblay, «Québec sera l'hôte du "MAMU" des futures stars autochtones» dans *Le Soleil*, vendredi 27 septembre 1996, p. C10. Voir aussi Denis Méthot, «Richard Séguin donne un coup de pouce aux artistes autochtones» dans *Échos vedettes*, 5 octobre 1996, p. 8.

229

Dont M. Cassivi, le premier, dans son article «Au pays de Kashtin, Séguin a surmonté ses peurs», *La Presse*, samedi 21 octobre 1995, p. D2.

230

«L'espace pour se révéler», Québec Carrefour des artistes, sur le site www.llc.org/quebec/musique/rseguin.

été diffusée lors d'un souper de gastronomie autochtone à Val d'Or en Abitibi²³¹, de même que la participation de Florent Vollant au spectacle de Séguin lors du Festival international d'été de Québec en juillet 97, ou encore leur collaboration pour l'album de Claire Pelletier *Murmures d'histoires* (pour la chanson «Poussière d'étoiles»). Bref, tout un volet de l'image de Séguin tient dans ce lien avec la communauté autochtone, et son engagement envers elle, signe d'une ouverture aux autres cultures, incidemment une valeur du mouvement contre-culturel des années 70. Un lien qui n'est d'ailleurs pas nouveau puisque déjà en début de carrière, alors qu'il chantait «Sam Séguin» avec sa soeur Marie-Claire, il en était question²³².

On peut noter aussi la participation de Séguin à plusieurs événements à caractère symbolique, voire politique.

Prenons en guise d'exemple le spectacle des artistes pour la souveraineté (les AS) qui a eu lieu au Forum de Montréal le vendredi 29 septembre 1995. Deux jours plus tôt, le premier extrait du nouvel album de Séguin (qui n'était pas encore sur le marché) avait tourné pour la première fois à la radio. Le jour même (le 27 octobre) on pouvait lire un court article de Marc Cassivi dans *La*

231

Françoise Kayler, «Fêtes autochtones», *La Presse*, samedi 1er juin 1996, p. D18.

232

H. Pedneault, dans *Elle Québec*, souligne cette «continuité» : «Dans ce qu'il défend aujourd'hui, rien n'est récent. Les entrevues des Séguin, publiées au début des années 70, auraient pu être faites la semaine dernière. À l'époque, le frère et la soeur avaient 20 ans. Complètement en marge du show-business, ils dénonçaient le viol de la Terre, parlaient d'écologie, de désarmement, de responsabilités, de solidarité. Ils ont écrit la première chanson à prendre la défense des Amérindiens, pillés par les Blancs jusqu'à l'humiliante tutelle. La première fois qu'ils l'ont chantée, c'était au concert d'Amisqua, où ils se ralliaient aux dissidents Cris opposés au barrage de la baie James. "Mon grand-père Séguin avait vécu près d'une réserve d'Algonquins et quand on était jeunes, on posait beaucoup de questions à leur sujet. On avait 16 ans quand on a écrit «Som Séguin», qui s'est retrouvée sur notre premier disque. Cette chanson en a entraîné d'autres, c'était le premier fruit de l'arbre..." (...)» (p. 46.)

*Presse*²³³ qui faisait directement allusion à une interprétation politique de la nouvelle chanson «Rester debout». Sans compter toutes les pages de publicité dans les journaux annonçant l'événement des AS et insistant sur certains noms dont celui de Richard Séguin. Et bien sûr, on trouve la trace de cet événement dans plusieurs journaux et sous la plume de journalistes qui ne couvrent pas nécessairement le volet culturel²³⁴. Et les critiques qui rencontreront en entrevue Richard Séguin à l'occasion de la sortie de son album ne manqueront pas de faire allusion à cette apparition publique à connotation politique²³⁵. Mais nous pouvons noter une certaine prudence du discours promotionnel à l'égard de l'interprétation (de la lecture) politique de la chanson de Richard Séguin (et même de l'album²³⁶), cherchant plutôt à ouvrir cette perspective, ce qui est surtout perceptible dans l'entrevue accordée à Sylvain Cormier alors qu'il suggère une lecture plus large de la chanson : un besoin d'affirmation. Finalement, la lecture politique de «Rester debout» est suggérée et manipulée par les journalistes qui jouent ici le rôle d'écran entre la chanson et le public. On peut croire que la

233

Marc Cassivi, «Richard Séguin : du rock simple et un texte ouvert à toutes les interprétations», *La Presse*, mercredi 27 septembre 1995, p. A14.

234

Dont Brian Myles, «Le grand spectacle des Artistes pour la souveraineté. (Le fantôme de René Lévesque : Parizeau et Bouchard ovationnés au Forum)», *Le Devoir*, Politique, 30 septembre 1995, p. A11 ainsi que Laurent Saulnier, «L'état de grâce», *Voir*, 5 octobre 1995, p. 20 ; Sylvain Cormier, «Party référendaire au Medley (Faute de casser leur bail, les Colocs cassent la baraque)», dans *Le Devoir*, Politique, 31 octobre 1995, p. A5.

235

Sylvain Cormier, «Richard Séguin en entrevue. L'envie d'y croire. Il est ainsi fait. D'instinct. Il ne peut pas s'en empêcher», *Le Devoir*, vendredi 27 octobre 1995, p. A1 et A12; J.-C. Surprenant, «D'instinct, la fête», *Le Droit*, 28 octobre 1995, p. A4.; M. Laferrière, «Séguin, solidaire plus que jamais» («D'instinct» fait le pont entre le personnel et le social), *Le Soleil*, 28 octobre 1995, p. C5.; C. Laforge, «Richard Séguin. Laisser les mots venir *D'instinct*», *Le Quotidien*, samedi 28 octobre 1995. Même lors de la sortie du clip : Marc Coiteux, «Tombé du ciel», *La Presse*, 2 novembre 1995.

236

Voir l'article de M. Laferrière dans *Le Soleil* où R. Séguin proteste en disant : «Je ne suis pas un porte-étendard», ou encore celui de C. Laforge dans *le Quotidien*, où on précise : «Ce serait réducteur, d'autant plus que les textes questionnent davantage les réalités des êtres en bute à des situations comme la pauvreté, la douleur, les silences, la résignation.»

promotion l'avait elle-même suggérée aux journalistes, sinon pourquoi avoir sorti l'extrait deux jours auparavant? Après tout, l'engagement politique (nationaliste) fait partie de l'image de Séguin. Prudente, la promotion n'a cependant pas insisté sur cet aspect de l'image qui n'a pas toujours bien servi les artistes; Paul Piché en sait quelque chose.

On peut conclure de tout ceci que l'ancrage dans le contexte politique fait bel et bien partie de l'image de Richard Séguin²³⁷; cet engagement n'est d'ailleurs pas nouveau, ce qui témoigne aussi d'une certaine continuité. Séguin sera d'ailleurs des fêtes de la Saint-Jean en 96²³⁸, qu'il ouvrira avec la chanson «Rester debout». Mais en même temps, à travers le discours des journalistes, ce sentiment nationaliste met en évidence des qualités humaines de Richard Séguin, comme son engagement, son authenticité (fidélité à lui-même).

Ses qualités humaines nous sont aussi rappelées, entre autres par Sylvain Cormier qui fait allusion au rôle de Séguin à titre de président du regroupement des Artistes pour la paix (en 1990) dans son entrevue du 27 octobre 1995. Il marquait là, par le fait même, la continuité et la cohérence auxquelles le communiqué accompagnant la sortie de l'album fait allusion. Son engagement au sein de ce regroupement refera surface à l'occasion, par exemple lors de son passage à l'émission *Chabada*. On pourrait encore ajouter sa participation au Concert pour le Saguenay avec le regroupement RAPIDE SOS dont il est un porte-parole aux côtés d'Éric Lapointe; sa participation à une campagne de levée de fonds pour le Rwanda, cette fois-ci aux côtés de Pauline Julien; au défi

237

À titre d'exemple supplémentaire, on peut noter que toute une section de l'émission *Fragments d'instinct* porte sur «le pays».

238

«Il y a longtemps que je t'aime», *Le Devoir*, Les Actualités, 6 juin 1996, p. A1 où on peut lire que «le spectacle de la fête nationale, *Québec, il y a longtemps que je t'aime*, sera animé par Richard Séguin, Marjo, Zébulon et Marie-Jo Thériot.»

sportif pour les athlètes handicapés; au Téléthon Jean Lapointe; à l'album des *Souverains anonymes* (disque sur lequel on trouve des chansons dont les paroles ont été écrites par des détenus de la prison de Bordeaux, album qu'il a co-réalisé avec son bassiste Pierre Duchesne); au spectacle «Tous unis contre le sida»; aux manifestations contre la privatisation de l'eau; au spectacle au profit de Carrefour pour elle de Longueuil, un organisme au service des femmes et enfants violentés physiquement ou psychologiquement), etc. Bref, un grand nombre de causes «humaines» qui confirment son image de chanteur engagé²³⁹, mais pas seulement au point de vue politique.

De même, on peut noter encore la participation de Séguin aux ateliers des Rencontres internationales de la chanson francophone, témoignant ainsi d'un souci de perfectionnement de son travail d'auteur-compositeur-interprète et d'une volonté d'échanger avec d'autres professionnels. «On peut donc apprendre et en plus échanger avec des gens qui pratiquent le même métier. C'est riche...» confie-t-il à Marie-Christine Blais au sujet de ces ateliers²⁴⁰. On ajoutera ici qu'il semble bien y avoir échange de «capital symbolique». En effet, les Rencontres existent depuis 1993 et on nous dit que «plus de 300 artistes populaires de niveau professionnel ont pu bénéficier de la formation et du

239

Voir entre autres Pierre Cayouette, «Une chanson pour le Saguenay» dans *Le Devoir*, jeudi 1er août 1996, p. B8 et «Le spectacle au profit des sinistrés» dans *Le Devoir*, 9 août 1996, p. A3; Éric Clément, «Le CECI tentera de recueillir 200 000 \$ pour le Rwanda» dans *La Presse*, samedi 23 novembre 1996, p. A15; Thomas Schnurmacher, «Séguin, Deschamps in benefit for disbled athletes» dans *The Gazette*, lundi 3 mars 1997, p. B5; «Le Téléthon Jean Lapointe : l'objectif a tout de même été atteint!» dans *Échos vedettes*, 12 avril 1997, p.4-5; Sylvain Blanchard, «Des détenus de Bordeaux préparent un disque. Les textes écrits par les prisonniers seront interprétés par de grands noms d'ici» dans *Le Devoir*, vendre 24 janvier 1997, p. A3 et Claude Langlois, «Artistes et détenus font un album ensemble» dans *Le Journal de Montréal*, vendredi 24 janvier 1997, p.40; «Tous unis contre le sida», *Les Beaux dimanches*, 7 avril 1996, SRC; Aaron Derfel, «Water will be privatized «over our dead bodies» (...)» dans *The Gazette*, mercredi 26 février 1997, p. A5 et Kathleen Lévesque, «Spectacle et soirée d'info à l'UQAM. Privatisation de l'eau : des citoyens lancent le débat» dans *Le Devoir*, mardi 25 février 1997, p. A3, etc. de même que son passage à *L'Écuyer* le jeudi 27 février 1997, SRC où il a aussi interprété une chanson, indice que cet engagement est aussi une tribune pour vendre des chansons; Denis Lavoie, «Têtes d'affiches» dans *La Presse*, mercredi 5 mars 1997, p. A6.

240

Marie-Christine Blais, «“Le talent sans formation devient une eau stagnante”. Richard Séguin est l'un des nombreux artistes qui profitent des ateliers des Rencontres internationales de la chanson francophone pour perfectionner leur art» dans *La Presse*, samedi 20 janvier 1996.

perfectionnement dispensés par les Rencontres». Elles ont donc acquis un certain prestige qui rejaillit sur les artistes qui y participent. Mais de la façon dont la nouvelle est traitée, on peut croire que l'inverse est aussi vrai. C'est-à-dire que Richard Séguin, dont la photo illustre l'article, et duquel on cite plusieurs commentaires favorables au sujet des Rencontres (même dans le titre de l'article), est ainsi une caution qui assure la valeur de ces ateliers.

On pourrait ajouter ici la visibilité qu'offre une collaboration aux albums de d'autres artistes, par exemple, pour Richard Séguin, sa participation au premier album de Claire Pelletier, *Murmures d'histoire*, ou encore la chanson «Belle ancolie» qu'il a offerte à Luce Dufault pour son premier album, etc. Autant d'occasions d'augmenter la visibilité de l'artiste et de faire valoir ses qualités humaines et son talent.

Apparitions publiques liées à la promotion

Nous venons de le voir, les apparitions publiques comprennent les divers événements (à valeur symbolique) auxquels participe l'artiste, et, dans le cas de Richard Séguin, elles contribuent surtout à entretenir son image de chanteur ou d'artiste engagé; mais ce sont aussi toutes les émissions de télévision (de genre «talk-show» ou d'actualité) ou même les émissions à la radio qui servent surtout à des fins promotionnelles (valeur économique).

À titre d'exemple, prenons l'émission *Chabada*²⁴¹, un des «must» en matière de «talk-show» à l'automne 1995. Richard Séguin était le principal invité de cette émission d'une heure, le lendemain

241

Émission diffusée le 25 octobre 1995 au réseau TVA à 22h00 et animée par Grégory Charles.

du lancement de *D'instinct*. En plus de l'entrevue (la première après la sortie de l'album), on a pu l'entendre interpréter quatre chansons : «Rester debout» en ouverture (le seul extrait qui a tourné, à ce moment, à la radio), «L'envie d'y croire», «Lettre à Zlata» et, en fin d'émission, un succès d'un album précédent, «Protest Song».

Les sujets abordés par l'animateur reprenaient les différents aspects de l'image que certaines entrevues (dans la presse écrite) avaient mis en lumière. Ainsi, toute la première partie de l'entrevue portait sur le processus de création, sur la solitude qui l'accompagne («pour moi, écriture et solitude c'est la même chose»), la difficulté de créer («ça prend du temps»; «Oui, c'est long. Je ne connais pas d'écriture qui n'est pas ardue...»), la campagne comme lieu de ressourcement favorable au travail de création («et peut-être la lenteur que je trouve justement au fond des Appalaches, là, ça a valeur de réconciliation. Réconciliation avec moi-même, avec l'écriture, avec un rythme²⁴²»). Il profite aussi de l'entrevue pour approfondir, décrire ce processus de création, comme s'il s'agissait de révéler un secret, et c'est l'occasion, pour l'artiste, de créer des liens avec le public :

(Richard Séguin, s'adressant directement au public) : Ok, je vais tout vous conter ça... (se retournant vers l'animateur). L'erreur que je fais... ce n'est pas une erreur mais c'est une drôle de façon de travailler. (...) Je pars avec mon texte et je construis toujours une rythmique avec des accords fictifs, ce qui fait qu'à un moment donné je me retrouve avec huit chansons ayant la même structure musicale. Là, après, je cherche la musique. Là, c'est long. (...) C'est ce qui me prend le plus de temps à faire, la musique...

L'entrevue est également l'occasion de souligner les qualités humaines de Richard Séguin :

242

Séguin redit la même chose un peu plus tard au cours de l'émission : «Je pense qu'il faut respecter le temps que ça prend à l'écriture (...) Si tu ne fais pas des bonnes chansons, les gens ne répondront pas à tes chansons. Quelque part, j'ai beaucoup de respect pour les chansons, pour le public. Respecter la chanson, ça veut dire prendre le temps qu'il faut pour la faire, ça veut dire respecter ton rythme, te respecter toi-même.» Autrement dit, le temps est ici une valeur ajoutée et l'attente que vient combler la sortie de ce nouvel album est garante de la qualité du produit.

de son propre aveu, il est une personne à l'écoute des gens autour de lui et cette attitude est même souvent le déclencheur du processus d'écriture : «... les impressions, les flashes, ce que le monde peut dire (...) la tournée c'est de l'écoute (...) J'écoute (...) les gens qui me parlent sur la rue, les gens qui me parlent d'eux. Je pars avec ça pour écrire dans la solitude parce que pour moi écriture et solitude c'est la même chose.»²⁴³

On peut croire que le statut de vedette est en contradiction avec ses qualités humaines de compassion, mais surtout d'humilité. En apparence, seulement, puisque le discours de l'auteur-compositeur-interprète vient préciser ce statut. L'animateur souligne que Séguin fait la une de *Voir*, un journal de «jeunes», précise-t-il, puis il lui demande : «Est-ce que ça ne t'étonne pas toi-même d'être une vedette, l'idole encore, vingt ans plus tard?» La réaction de Richard Séguin ne se fait pas attendre : il n'aime pas le mot «idole». Et alors que l'animateur lui suggère plutôt «porte-parole musical», il acquiesce : «porte-parole musical... j'aime ça... c'est *politically correct*».

Après sa simplicité, c'est son authenticité et son engagement qui sont au coeur du propos. Richard Séguin avoue que ses chansons disent toujours la même chose, que le message, fondamentalement, depuis les Séguin, n'a pas changé : dans ce discours, on reconnaît les valeurs de continuité, de cohérence (voir le communiqué du 24 octobre 1995) auxquelles vient s'ajouter celle de l'authenticité... lorsqu'on lit entre les lignes :

«Jeff Lamothe disait : un pommier, ça donne des pommes... J'ai les mêmes racines (...) Avec le temps, je me rends compte que je dis les mêmes affaires autant à partir des Séguin... qu'aujourd'hui. C'est juste que la vision est différente... Je reste aussi

243

H. Pedneault aussi souligne cette qualité d'écoute : «Il cueille les informations et les transforme, les change en conversations, en liens, en émotions, en chansons, en vie. Ce qui suppose qu'il écoute beaucoup. En octobre dernier, il a participé à une marche silencieuse contre la pauvreté et il y est allé pour écouter, justement. Écouter ce silence qu'il connaît intimement.» («Richard Séguin brise le silence...», *Elle Québec*, avril 1996, p.48.)

rêveur²⁴⁴, aussi idéaliste (...) Je veux être porté par ces rêves-là. Souvent, on ne parle pas de beaucoup de choses dans ses chansons (...) on parle de un ou deux éléments, puis c'est juste l'angle qui est différent (...) Tu évolues à travers ça.»

L'animateur parle ensuite de l'engagement de R. Séguin et lui demande : «Est-ce pesant d'être engagé?», une question que d'autres journalistes lui poseront ou une problématique à laquelle il feront allusion²⁴⁵. À cette question, Séguin répond qu'il faut s'indigner et qu'il «considère que la chanson, c'est un cri légal (...) un geste naturel...» Il donne ensuite un exemple concret avec les Artistes pour la paix (organisme duquel il a été président d'honneur en 1990).

Son côté humain ressort encore dans la présentation de la seconde chanson, «L'envie d'y croire», alors que l'animateur souligne que dans l'album *D'instinct*, il n'y a pas que l'idéalisme et le rêve, il y a aussi le droit à l'erreur (ce que relèvera aussi Sylvain Cormier). Un peu plus tard dans l'émission, alors que Séguin chante une troisième chanson, «Lettre à Zlata», c'est l'engagement qui est mis à l'avant-plan, la chanson faisant allusion à la guerre en Bosnie et prenant tout son sens quand on sait que Séguin a été président d'honneur des Artistes pour la paix. Enfin, à la toute fin, on souligne sa compassion, tout juste avant qu'il n'interprète «Protest Song».

Une petite place a aussi été réservée à Réjean Bouchard (qui est d'ailleurs sur scène avec Séguin), son complice et arrangeur. Encore là, c'est la même stratégie, le même discours que l'on retrouve dans les communiqués et dans les différentes entrevues qui ont été accordées à la presse écrite.

Enfin, on aura fait allusion à la maturité de Richard Séguin — et non à son âge ou à sa

244

Un «trait distinctif» que souligne aussi Hélène Pedneault dans son article (*Op. cit.*, p.46.)

245

Voir entre autres le S. Cormier, «L'envie d'y croire...» dans *Le Devoir*, vendredi 27 octobre 1995, p. A8, ou H. Pedneault, «Richard Séguin brise le silence...» dans *Elle Québec*, avril 1996, p.46.

«vieillesse»! («c'est un constat d'homme mûr, ça!»). Ce dernier élément a été repris par la suite par la critique (entre autres par A. Brunet dans sa critique de l'album dans *La Presse*).

Retrouve-t-on le même discours dans toutes les émissions télévisées du même genre? À titre de comparaison, on peut examiner le discours de R. Séguin, ainsi que l'orientation de l'entrevue, lors de son passage à un autre «must» en termes de «talk-show», celui de Patrice L'Écuyer. Il faut dire que ce passage à la télévision est postérieur (de quelques mois) au précédent²⁴⁶. Cette fois-ci, d'entrée de jeu, la discussion s'oriente de façon différente : et d'ailleurs, on n'est plus à quelques jours du lancement, l'album est déjà bien en place au palmarès et un second extrait tourne à la radio. L'entrevue se déroule plutôt autour du thème des années 70, un thème qui n'a pas encore été souligné par la critique à ce moment-là. Il sera aussi question de son rôle de père : un autre sujet qui n'a pas été abordé. Cependant, certains éléments de l'image se répètent : l'humilité, par exemple lorsque Patrice L'Écuyer qualifie Séguin de «pape des hippies». Autre trait de la personnalité de Séguin qui ressort lors de cet entretien : son engagement, ses colères et son indignation qui passent dans ses chansons. Ce trait a déjà été relevé entre autres par S. Cormier lors de son entrevue pour le compte du *Devoir*. Une seule chanson cette fois-ci, celle qui vient de s'inscrire au palmarès et qui est propice à une participation de la foule : «En cherchant son étoile». C'est aussi l'occasion d'annoncer les spectacles qui commencent bientôt.

Séguin participe aussi à un autre type d'émission télévisée, *Vidéoplus*, sur le réseau Musique Plus. Il est là pour parler de la série de spectacles qui s'amorcent mais aussi de la nouvelle chanson

246

L'Écuyer, diffusée à la SRC le jeudi 15 février 1996.

qui commence à tourner à la radio et, surtout, du nouveau clip (réalisé par Jean-Marc Létourneau de Musique Plus qui a aussi réalisé *Fragments d'instinct*), la sortie du clip étant le prétexte pour accorder une entrevue télévisée et ainsi relancer la vente en ayant plus de visibilité. Les propos de l'animateur Marc Coiteux et de Richard Séguin porteront donc davantage sur le vidéoclip. Nous analyserons cette entrevue à la section 7.2.3, ce qui nous permettra de comparer deux (types de) discours sur le clip.

Après ce tour d'horizon, on peut conclure que tous les types d'apparition publique, qu'il s'agisse des titres honorifiques, des participations à des événements divers ou de passages à des émissions télévisées de type «talk-show», servent à mettre en évidence différents aspects de l'image de marque de l'artiste et à lui donner plus de visibilité une fois l'album lancé. Toutes constituent des moments privilégiés pour garder un contact avec le public de façon plus directe que lors de simples entrevues dans la presse écrite. Elles ont aussi un caractère promotionnel, qui est plus évident dans le cas des participations à des talk-shows qui sont souvent l'occasion de chanter une ou quelques chansons et de parler de l'album et des spectacles.

6.7 Le vidéoclip comme outil promotionnel

Le vidéoclip, phénomène relativement récent dans la chanson populaire, du moins tel qu'on le connaît depuis l'avènement des chaînes spécialisées, est d'abord et avant tout un outil promotionnel (on a même parlé de «film promotionnel») — tout comme son ancêtre le scopitone, d'ailleurs. Pour certains, le clip est un «extrait visuel» (d'un disque) ou encore «une reproduction

visualisée de la chanson»²⁴⁷. Pour d'autres, il s'agit d'une «chanson doublée, c'est-à-dire la superposition d'un langage, disons “vidéographique” pour faire bref, qui fait appel à un certain nombre de codes supplémentaires pour son décodage. Ni cinéma, ni publicité, le vidéoclip (...) est une création hybride qui emprunte à plusieurs formes médiatiques, mais qui est uniquement destiné à la télévision.»²⁴⁸ De plus,

le vidéoclip occupe une place prépondérante dans l'industrie de la chanson. Impossible de penser promotion ou diffusion sans avoir comme stratégie communicationnelle la production d'un clip. (...) Outre son grand pouvoir de séduction — quelques minutes à peine pour susciter l'adhésion du public — il structure l'imaginaire non sans procéder à un certain nivellement culturel et assure à la chanson une visibilité constante et quotidienne là où se trouvent les véritables consommateurs de la chanson, devant le téléviseur...²⁴⁹

Et si le clip «structure l'imaginaire», il propose donc sa propre interprétation — non plus seulement au sens de lecture, mais même d'exécution — d'une chanson. Il exerce d'ailleurs «un pouvoir de fascination et de séduction sur les récepteurs contemplant la chanson en images»; il rétablit aussi, comme le cinéma, «la distance magique» entre la vedette et ses admirateurs, les auditeurs/spectateurs²⁵⁰. Fascination, séduction, magie : ne sont-ce pas là trois ingrédients essentiels à toute publicité qui vise l'efficacité? Le clip serait donc «un puissant outil de promotion».

247

Yves Laberge «Le vidéo-clip et la chanson : l'évolution d'un nouveau mode de communication audio-visuelle» dans *La chanson dans tous ses états*, p. 141.

248

Roger Chamberland, «Le vidéoclip : une valeur ajoutée à la chanson francophone?» dans *Les pratiques culturelles de grande consommation. Le marché francophone*, p.105.

249

R.. Chamberland, *Art. cit.*, p. 105-6.

250

Andréa Oberhuber, «La génération clip : de l'explosion de l'image au temps des médias» dans *La Chanson française contemporaine. Politique, société, médias*, p.264.

Inventé dans un but promotionnel pour mieux faire vendre une chanson et avec celle-ci l'album entier, le clip ressemble au spot publicitaire. Comme ce dernier, il fait la promotion d'un nouveau produit ou bien rappelle son existence sur le marché. Aujourd'hui, le clip est devenu à son tour un objet commercial, c'est-à-dire qu'il existe sur le marché sous forme de cassettes vidéo. Reste à savoir si le succès d'une chanson dépend réellement de son support audiovisuel.²⁵¹

On le voit ici, si la majorité des analystes sont d'accord avec le fait que le vidéoclip est d'abord un outil de promotion, son efficacité ne fait pas l'unanimité. Rappelons qu'une étude menée en 1992 par Eric McKay (étudiant au MBA à l'Université Concordia) dans une recherche de marketing montre que ce qui fait vendre un disque, c'est la radio, alors que le visionnement d'un vidéoclip vient au dixième rang.²⁵²

Mais comme résultat musical ou actualisation particulière de la chanson interprétée, le clip n'est pas qu'un outil de promotion; il est aussi un moyen d'expression artistique, comme le souligne A. Oberhuber qui ajoute que les bons clips sont ceux qui arrivent à trouver l'équilibre entre ces deux pôles. Aussi, l'impact du vidéoclip sur le public est double : il constitue une publicité aguichante qui le sollicite et l'incite à la consommation, mais il est aussi une succession d'images et il suggère une *lecture* (interprétation) de la chanson. Le vidéoclip serait donc une chanson *plus* une lecture, en images, de cette chanson.

L'étude de cette image particulière qu'offre le vidéoclip montre bien l'intrication entre les deux points de vue de l'analyse de l'interprétation, exécution et lecture. D'abord parce que le vidéoclip se donne comme «objet» de consommation (presque) au même titre que la chanson²⁵³ (et

251

A. Oberhuber, *Op. cit.*, p.264.

252

Miville Tremblay, «Le clip ne fait pas vendre le disque» dans *La Presse*, vendredi, 16 octobre 1992, p. E1.

253

Mais c'est un outil de promotion. On ne peut donc l'acheter : c'est l'album qu'on veut nous vendre.

il s'apparente alors à la chanson actualisée par son exécution); ensuite, parce qu'il fait partie intégrante de la stratégie de mise en marché de cette chanson puisqu'il s'agit d'une publicité : il est alors en même temps une «lecture», ou du moins il suggère, à sa façon, une lecture en plus d'être lui-même objet d'une lecture. D'ailleurs, comme pour l'album, la première diffusion d'un nouveau clip est l'occasion d'un commentaire dans la presse écrite (les chroniques spécialisées) et même d'une critique au même titre qu'un album, comme par exemple dans la revue *Chansons*. C'est aussi une nouvelle occasion de faire une «apparition publique» (comme par exemple à Musique Plus) et donc de rappeler l'existence de l'album, d'annoncer les spectacles, la tournée, etc. Le clip lui-même assure donc une présence plus ou moins insistante à la télévision, comme le phonogramme à la radio.

L'analyse des deux vidéoclips réalisés sur des chansons de l'album *D'instinct* a bien montré les qualités humaines, les valeurs à retenir dans le cas de Séguin. Du moins, c'est ce qu'ils proposent, davantage qu'une «mise en image» de la chanson qui s'appuierait sur les paroles de celle-ci.

6.8 L'émission spéciale : *Fragments d'instinct* à Musique Plus

Le dernier-né en matière de promotion semble bien être l'émission spéciale, dans ce cas-ci un reportage d'une heure nous permettant de rencontrer l'artiste qui vient de terminer et/ou de lancer un nouvel album. (Marjo avait utilisé cette stratégie pour *Bohémienne* en mars 1995 après un lancement spectaculaire). Cette émission spéciale se veut une sorte de rendez-vous intime avec l'artiste, l'occasion, pour lui, de se rapprocher de son public en «montrant» (une façon de dévoiler, en quelque sorte) une partie du travail plus technique. C'est aussi l'occasion d'interpréter quelques chansons du nouvel album, de présenter les collaborateurs, etc. Bref, le discours de cette émission

spéciale ne serait en fait que le discours promotionnel, sauf que sous cette forme, il s'adresse plus directement au public d'auditeurs/spectateurs, d'une façon nouvelle.

Ainsi, une équipe de Musique Plus a préparé, réalisé et produit une émission d'une heure avec Richard Séguin, intitulée *Fragments d'instinct*. Cette émission propose donc une rencontre plus «intime» avec l'artiste. L'émission est divisée en sections bien identifiées, portant chacune un titre: «L'écriture», «Les Séguin», une discographie «illustrée», «La première note», «Le studio», «Le pays», «La paix», «La scène» et «Le temps». Chacune de ces sections vient souligner des éléments de l'image de l'auteur-compositeur-interprète. L'émission d'une heure s'adresse avant tout au jeune public d'auditeurs/spectateurs d'un réseau «branché», et l'on peut croire que l'un des objectifs promotionnels que cette émission s'est donné est d'élargir le public de Séguin, ou du moins d'attirer un public qui ne lui est pas acquis. On abordera des questions comme le travail en studio, le spectacle, mais aussi (et puisqu'il s'agit d'un auteur-compositeur) de l'écriture. D'autres sections comme «Le pays» et «La paix» viendront souligner l'engagement de Séguin, alors que «Le temps» et «Les Séguin» insisteront sur des qualités humaines — tout le «fragment» sur les Séguin étant aussi destiné à faire connaître aux plus jeunes une époque qu'ils n'ont pas connue, mais qu'ils découvrent avec la réédition de *Récolte de rêves* et toute la mode du retour des années 70 et des enfants-fleurs²⁵⁴.

Bref, il s'agit là d'un nouvel écran qui, comme le spectacle (ou les portraits intimes dans les revues «artistiques» à gros tirage), entretient «l'illusion d'un accès immédiat du public à l'artiste.»

254

À cette époque, Musi-Max, qui s'adresse à un public plus âgé (et souvent nostalgique), n'existait pas. Est-ce que la promotion de l'album aurait été faite de la même façon? MP se serait-elle intéressée à ce projet? Il est certain que pour élargir son public, Séguin doit se tourner vers les jeunes. Le lancement, auquel beaucoup de jeunes avaient été invités, et l'esthétique du clip «Rester debout» confirmeraient cette stratégie promotionnelle.

Le premier «fragment», donc, de cette émission spéciale, porte sur l'écriture. D'entrée de jeu, le spectateur se retrouve dans le même monde que lui suggère la pochette de l'album : «au fond des Appalaches», chez Séguin à Saint-Venant. Pour lui, cet endroit, ce décor, est lié à un genre de rituel pour écrire, avec la marche qui fait partie de ce rituel, la fenêtre, l'arbre qu'elle encadre, que Séguin compare à la page blanche. *L'harmonie avec la nature* : c'est la première valeur mise en évidence par ce documentaire nouveau genre dont l'objectif est aussi de faire entendre un certain nombre de chansons de l'album. Pas étonnant que, après quelques minutes, l'auditeur/spectateur accompagne R. Séguin (avec sa guitare) dans un sentier et qu'il se retrouve dans le bois alors que l'interprète chante «Le son des songes», cette chanson d'amitié qu'il dédie à Florent Vollant du groupe Kashtin. On nous fait ensuite découvrir une facette de l'artiste que l'on ne connaissait pas : il s'intéresse aussi à la gravure. Des images nous montrent Richard Séguin à l'oeuvre dans un atelier et nous apprenons que c'est à huit ans qu'il pense à la gravure pour la première fois. Les murs à côté de son lit sont en espèce de carton : il y voit des formes et il y dessine des formes avec ses doigts. Ses talents de graveur nous ont été révélés lors du lancement du disque dont le livret (et même la pochette) contenaient des reproductions de ses gravures. On a ici le portrait de l'artiste, qui est aussi artisan.

Puis ce sont deux questions «types» : «Pour qui écrit-il?» et «Qu'écrit-il?». À la première question, Séguin répond de façon très large (l'éventail de son public est aussi très large) : «C'est souvent des lettres que tu n'as pas envoyées (...) à la fois à toi-même et à des gens qui sont près de toi (...) c'est que tu n'as pas pris le temps ou que tu cherchais les mots pour pouvoir dire ce que tu voulais dire (...)» : dire, se dire, communiquer. Une problématique universelle qui touche autant les jeunes, les adolescents, que les plus âgés. En ce qui concerne ce qu'il écrit, Séguin avoue spontanément : «C'est toujours les mêmes thèmes, mais c'est que tu te places de façon différente à chaque fois (...)». Il se répète, mais pas tout à fait : il faut plutôt y lire de la continuité. Il fait ensuite

allusion à l'époque des Séguin, alors que ses préoccupations étaient sensiblement les mêmes. Il répond ainsi à ses détracteurs qui lui reprochent de se répéter. Un discours qui s'apparente à celui des participations aux talks-shows.

Le second «fragment» porte sur l'époque des Séguin, et c'est évidemment en compagnie de sa soeur jumelle que l'on voit Richard Séguin pour cette partie de l'entretien. À propos de leur carrière, on a écrit :

Comptant parmi les modèles québécois les plus représentatifs de la «flower generation», les SÉGUIN adoptent un mode de vie et se créent un répertoire qui les identifient au courant pacifiste du début des années 1980, valorisant bien sûr la paix, mais aussi le respect de la nature, la simplicité et l'authenticité des rapports humains.²⁵⁵

Il y a bel et bien *continuité* (une valeur que souligne le discours promotionnel depuis le premier communiqué), puisque ces valeurs privilégiées par les Séguin, ce sont les mêmes que l'on retrouve dans les chansons et dans l'image du Richard d'aujourd'hui.

Mais pourquoi s'attarder à l'époque des Séguin alors qu'il y a près de vingt ans qu'ils ne chantent plus ensemble? Pourquoi avoir recueilli le témoignage d'Hélène Pedneault (qui a surtout travaillé avec Marie-Claire, mais qui a aussi signé des textes pour les Séguin)? On pourrait émettre l'hypothèse qu'il s'agit ici d'une question de mode (d'un point de vue économique). La mode graphique et la mode vestimentaire ne sont-elles pas celles d'un retour aux années 1970? Ou alors, c'est qu'on veut présenter Séguin à l'âge qu'ont ces jeunes. Mais surtout, ne vient-on pas de rééditer, en compact, l'album-fétiche des Séguin, *Récolte de rêves*? Aussi H. Pedneault avoue que sa chanson

255

R. Thérien et I. D'Amours, «Séguin» dans *Dictionnaire de la musique populaire au Québec 1955-1992*, p. 440.

préférée des Séguin est «Les enfants d'un siècle fou»²⁵⁶, que l'on retrouve sur *Récolte de rêves*. À Musique Plus, c'est l'occasion de faire connaître l'époque des Séguin à ceux et celles qui sont nés avec *Récolte de rêves*, *Festin d'amour...* et aux plus jeunes. C'est également une façon de promouvoir, en même temps, la ré-édition de cet album des Séguin.

Ce retour en arrière fournit aussi l'occasion de faire une discographie en bonne et due forme (qui remonte jusqu'en 1973) de Richard Séguin, discographie illustrée par des extraits de vidéoclips, des extraits d'entrevues à l'occasion de lancements, des extraits de chanson des albums des Séguin et de Fiori-Séguin²⁵⁷. Une façon de relancer la vente de ces albums? Ce retour dans le temps permet aussi de s'interroger sur «la première note». Ici encore, on nous présente le témoignage de Marie-Claire. C'est une autre façon d'entrer dans l'intimité de l'auteur-compositeur-interprète, cette fois par l'entremise de sa soeur jumelle qui nous raconte que son frère aurait commencé à chanter alors qu'il avait douze ans, lors d'un des «tours d'auto» du dimanche. Le chant a cappella à plusieurs voix («chanter en voix») aurait été la première expérience de R. Séguin. Au-delà du caractère «intime» que peut offrir cette anecdote, on peut noter le retour d'une valeur symbolique accolé à Séguin : la qualité de sa voix.

De la première note, on passe au studio. Cette fois-ci c'est l'arrangeur, «guitariste-complice», Réjean Bouchard qui témoigne. On voit aussi des images du groupe au travail : des images

256

Chanson emblématique s'il en est une : c'est aussi le titre que l'on a donné à un documentaire sur les années 70 présenté aux *Beaux dimanches* les 23 février et 2 mars 1997. Et Marie-Claire Séguin l'interprétera lors du spectacle de la Saint-Jean en 1998.

257

À ce moment de l'émission spéciale, on peut voir des images du lancement de l'album *D'instinct* qui a eu lieu au studio de la rue Viger le 24 octobre 1995.

auxquelles l'auditeur/spectateur n'a pas souvent accès et qui recourent les commentaires qui ont été recueillis par M. Cassivi lors de son entrevue précédant le lancement du nouvel album. Cette fois-ci l'accent est mis à la fois sur le *travail en équipe* (en partie au moyen des images et par le témoignage de Réjean Bouchard²⁵⁸) ainsi que sur le temps consacré à une chanson (la quantité de temps qu'on met à la peaufiner pouvant en garantir la qualité). Du moins, c'est ce que laisse entendre ce commentaire de R. Séguin, faisant allusion au vers célèbres de Boileau :

«(...) je tanne beaucoup mon équipe parce que je recommence tout le temps (...) Ils vont te dire jusqu'à quel point je peux être épuisant pour eux autres parce que j'arrive avec une structure, une chanson, puis là, j'écoute puis je dis : non, ce n'est pas ça. Alors je recommence (...) cent fois, hein, qu'on dit...»

Mais ce *travail acharné*, ce souci de parfaire l'interprétation (exécution) pour trouver le ton (et le son) juste, a aussi une valeur d'*authenticité*. C'est du moins ce que l'on suggère en insérant un commentaire de Réjean Bouchard à la suite d'images de Richard Séguin en train d'enregistrer la voix pour la chanson «En cherchant son étoile» : «Richard est tout le temps proche de ses émotions».

Le fragment «Le pays» traduit bien sûr le *sentiment nationaliste*, qui fait aussi partie de l'image de R. Séguin. Déjà au moment de la diffusion de ce documentaire, on a souligné plusieurs fois cet aspect de son image : on peut penser ici à l'interprétation (lecture) nationaliste de la chanson «Rester debout», à la participation au spectacle des AS (les Artistes pour la souveraineté). Ce court fragment offre deux points de vue à la fois. D'une part, R. Séguin élargit la perspective de la

258

«En tant que réalisateur-arrangeur, c'est de piger dans les idées que tout le monde amène, ce qui va le mieux aller ensemble. Des fois, les gens arrivent avec bien des idées, puis il faut que tu te fasses une idée bien vite... on s'en va par là ou par là ; ça, ça a du sens ; ça, ça n'a pas de sens...»

souveraineté à la liberté de créer (avec la caution de Gilles Vigneault) : «Je sens qu'on traduit l'espace de façon différente; on habite l'espace de façon différente (...) Gilles Vigneault l'a bien démontré aussi, dans sa *liberté* de créer des mélodies qui sont complètement éclatées (...)». D'autre part, on entend le témoignage de Marie-Claire Séguin (en présence de son frère de qui elle est le «double»), qui plaide pour un pays, parce qu'une minorité ne peut que suffoquer, plaide-t-elle. Dépassant la politique, l'*engagement* de R. Séguin se traduit aussi dans son action au sein des Artistes pour la paix. Nommé président des Artistes pour la paix en 1990²⁵⁹, il parraine le spectacle des *Artistes pour la paix* au printemps 1991. *Fragments d'instinct* nous en montre d'ailleurs des images, incluant un extrait de son discours («...faire taire les canons...») alors qu'il entonne la chanson «Parlez-moi d'un peu d'amour» et que les autres artistes se joignent à lui. À cela, le documentaire ajoute le témoignage de Pierre Jasmin, président des Artistes pour la paix, qui déclare que ce qu'il retient de Richard Séguin, c'est la «profondeur de son engagement», tout en donnant l'exemple de la chanson «Lettre à Zlata». Mais que pense le principal intéressé de l'efficacité des chansons dans un pareil combat? «Je ne connais pas la portée d'une chanson, mais je sais qu'une chanson peut (...) Même si elle fait juste dire qu'on est solidaires, c'est déjà beaucoup.»²⁶⁰

Le fragment suivant fait de la *scène* le lieu privilégié d'une rencontre entre l'artiste et le public. C'est H. Pedneault qui la présente ainsi : la scène «donne le pouls», elle donne «l'heure juste».

259

Ce titre honorifique est à la fois une caution de l'engagement de R. Séguin, mais aussi l'engagement de Séguin est tel qu'il a reçu ce titre. Plusieurs critiques ou interviewers le rappelleront (S. Cormier, P. L'Écuyer, etc.), même cinq ou six ans plus tard.

260

Il fait un commentaire semblable à *Chabada* lorsqu'il interprète la même chanson, «Lettre à Zlata» : «(...) c'est une lettre à envoyer à Zlata (...) Faut pas rester indifférent (...) c'est peut-être fragile une chanson, je le sais, mais elle est là (...)»

Les images suggèrent aussi que la scène, ce n'est pas seulement le spectacle, mais que c'est bien cette rencontre si particulière avec le public, en nous montrant des musiciens qui chantent dans les couloirs du métro de Montréal («Le blues d'la rue»)... où Richard Séguin rencontre même un guitariste qui chante «Aux portes du matin» — Séguin rencontrant son autre double? La scène n'est donc pas l'espace pour être une vedette, mais le lieu d'une communication — sinon une communion —, d'abord avec les musiciens, puis avec le public qui perçoit cette «énergie» : «Je n'ai pas compris le mystère de la scène et je ne cherche pas à le comprendre (...) Il y a un flot d'énergie qui circule, ça je le sais. (...) On est ensemble, on est six à visualiser la même chose (...) Je suis sûr que les gens le voient.» Mais plus important encore, la scène, «c'est là que les chansons prennent vie.» Tout ce discours est illustré d'images qui nous montrent les musiciens en coulisses : on y reconnaît aussi le geste de Séguin, avant d'entrer en scène, mains au-dessus de la tête (comme au recto de la pochette du disque). On entendra aussi un extrait de la première version de «Rester debout» (à laquelle on aura droit lors du spectacle, en ouverture).

La scène, c'est donc aussi le contact avec le public, et le documentaire nous donne même un aperçu de l'accueil que le public réserve aux chansons de Séguin. À preuve, ce court extrait d'une ligne ouverte où on voit Séguin en studio qui écoute le témoignage d'une admiratrice : «Tu es une personne modèle pour beaucoup de monde. Les paroles que tu écris, je pense qu'on te le dit souvent ça... comme avec ta dernière chanson «Rester debout»... tu nous redonnes du courage...» Séguin, c'est comme l'anti-vedette : la vedette qui reste simple, près des gens, qui prend le métro et qui jase avec les musiciens de métro : «C'est les gens qui m'intéressent. C'est ce qu'un visage, ce qu'un regard peut exprimer...»

C'est aussi celui qui est tourmenté par «le temps», qui a de la difficulté à vieillir et à accepter la vieillesse. Parce que le temps passe et qu'il reste tant à faire (engagement) : «... mes racines sont

toujours les mêmes, mes racines ne changent pas. C'est juste parce que je me place différemment... d'instinct... peut-être parce qu'il y a plus d'urgence (...)» Les dernières images bouclent la boucle en nous montrant Séguin, au fond des Appalaches, en train de graver le titre du documentaire, *Fragments d'instinct*, sur une pierre. Ces fragments d'instinct, ce sont des fragments d'intimité qu'il vient de nous livrer.

Bref, *Fragments d'instinct* se lit comme un discours promotionnel en images destiné aux auditeurs/spectateurs; discours intimiste, qui dévoile certains aspects du travail de l'artiste, mais qui, essentiellement, nous dit la même chose quant à l'image de Séguin que l'on peut résumer en quelques mots : engagement et qualités humaines; harmonie avec la nature, travail d'artisan, continuité, années 70, voix, travail en groupe et travail acharné, authenticité, sentiment nationaliste, les valeurs auxquelles il croit comme la liberté, la simplicité, être à l'écoute des gens, de son public. L'amitié avec Florent Vollant souligne son engagement auprès des Autochtones. On souligne aussi sa simplicité.

On peut cependant s'interroger sur l'efficacité de ces «émissions spéciales». Ainsi, Martin Bundock, agent chez Musi-Art, qui produit entre autres Richard Séguin, croit que ce type de promotion est mauvais. Après avoir pointé du doigt les différents festivals qui offrent des spectacles gratuits (ou presque) ou encore la télévision qui diffuse des spectacles, il cible Musique Plus :

Musique Plus, aussi, c'est mauvais. Elle diffuse des shows, des vidéos, des potins, des entrevues, présente des reportages sur la pré-production d'un album, la pré-production d'un show. On sait tout. On devient saturé. Il n'y a plus de mystère. Il n'y a plus d'attrait. Pourquoi irait-on payer pour voir un artiste en spectacle? C'est de la

mauvaise promotion.²⁶¹

Il faut donc que dans la rencontre entre l'artiste et le public, subsiste une certaine magie, des écrans.

6.9 Sur l'autoroute électronique

De plus en plus, l'autoroute électronique s'avère un outil promotionnel (presque) indispensable. Les «grands» artistes ont tous leur page sur le «Web», souvent à travers leur maison de disque (Audiogram, Passeport, etc.). Richard Séguin n'échappe pas à cette mode. On peut même noter le texte d'une entrevue dans *La jeune Presse* sur le site de Musique Plus²⁶². On trouve également une page consacrée à Richard Séguin sur le site d'Audiogram²⁶³. Sur la page d'accueil, on trouvait d'abord — la page a changé depuis — une portait en gros plan de R. Séguin dans les teintes de sépia qui laisse percer ses yeux «incroyablement bleus». On peut lire un résumé de sa carrière (à partir des Séguin) ainsi que des résumés et des extraits audio et vidéos de ses différents albums depuis *Richard Séguin* en 1985 jusqu'à *Vagabondage* (lancé au printemps 1994).

Le site concernant le dernier album, *D'instinct*, était particulièrement intéressant. On y

²⁶¹

Cité par Suzanne Colpron dans «Les salles de spectacle se vident. L'industrie de la chanson en arrache, surtout dans les régions», *La Presse*, Nouvelles générales, vendredi 23 février 1996, p. A1 où elle s'interroge sur la difficulté de vendre les spectacles de chanson, en région comme dans les grands centres.

²⁶²

Adresse électronique : <http://www.musiqueplus.com/> Il est à noter que le contenu de ces pages change régulièrement ou encore certains sites disparaissent au bout de quelques mois.

²⁶³

Adresse électronique : <http://www.audiogram.com/>

Pour la page de R. Séguin : <http://www.audiogram.com/artistes/seguin/seguin.htm>. Ce portrait accueille l'internaute jusqu'au début 96. En août 97, l'illustration de la page d'accueil a changé : il s'agit d'un montage à partir de différentes pochettes (*Journée d'Amérique*, *Vagabondage*) en sépia. Le site n'est pas complet puisqu'on ne retrouve rien sur l'album *D'instinct*. Il n'avait toujours pas été mis à jour en août 98.

trouvait en effet une entrevue de Richard Séguin avec Suzy Turcotte, entrevue intitulée «L'espace pour se révéler»²⁶⁴. Cette entrevue venait compléter à plusieurs points de vue toutes les autres ainsi que les différents communiqués émanant de Disques Musi-Art. D'ailleurs, on peut lire certains passages de ce texte tels quels dans le communiqué du 24 octobre 1995.

Musique Plus et La Jeune Presse : une expérience hybride entre l'autoroute électronique et la presse écrite

Si nous pouvons considérer que les sites d'Audiogram et l'entrevue accordée à S. Turcotte font partie de la mise en marché et qu'ils contiennent, par le fait même essentiellement des discours promotionnels, il en va autrement de la page des «jeunes» à Musique Plus. Dans *La Jeune presse*, la différence entre ces discours ne tient pas seulement au fait que les deux premiers ne sont disponibles que sur l'autoroute électronique alors que le troisième est aussi accessible par la presse écrite, mais c'est également une question de contenu. Il s'agit là d'un discours «critique», une entrevue qui reprend des éléments de l'image et qui s'apparente aux autres entrevues qu'on peut lire dans différents quotidiens, mais qui ne parle d'aucune chanson et ne donne même pas le titre du dernier album de Séguin (sauf dans la discographie). Oubli de la part de la jeune journaliste qui a peut-être tenu pour acquis que tous les lecteurs sauraient de quoi il s'agit? Symptôme d'un type de journalisme davantage axé sur le vedettariat, la personne elle-même plutôt que ses chansons? Quoi qu'il en soit, l'entrevue s'attarde davantage aux qualités humaines de Séguin.

Ainsi, pour préciser davantage le contexte, il faut dire que cette entrevue marque le «coup

264

Adresse électronique : <http://www.llc.org/quebec/musique/rseguin>. (Voir annexe 12). Le site, qui portait exclusivement sur l'album *D'instinct*, n'existe plus.

d'envoi» d'une étroite collaboration entre *La jeune Presse* (*La Presse*) et Musique Plus. Qu'y a-t-il de particulier? On peut lire cette entrevue (ainsi que la biographie et d'autres textes, écrits par les jeunes, portant sur des sujets qui les touchent de près), non seulement dans le journal *La Presse*, mais aussi sur le site web de Musique Plus. L'entretien a été mené, non pas par un journaliste de profession, mais par une étudiante de niveau collégial. On peut penser que les questions qui y sont abordées, de même que l'orientation qui est donnée à l'entrevue et les opinions qui y sont émises réfléchiront les préoccupations du jeune public, d'un public qui est né à l'époque où Séguin enregistrerait *Récolte de rêves*. À moins que l'on y retrouve les mêmes traces de la mise en marché que dans les autres discours?

Il est intéressant de noter qu'au lieu de demander à Séguin s'il se sent l'héritier de quelqu'un²⁶⁵ ou qui l'a influencé, on rappelle une émission de Musique Plus (*Le Cimetière des cd*) où on lui avait demandé de dresser une liste de ses disques préférés, une autre façon de parler des influences. Mais on obtient ici une réponse nouvelle : «sa plus grande source d'influence reste les musiciens avec qui il travaille.»²⁶⁶

Si certaines questions ne semblent pas nécessairement refléter des préoccupations particulières aux jeunes (les influences, les débuts, l'écriture), d'autres par contre le sont davantage (le secret pour percer en musique); et même (et dans presque tous les cas), Séguin répond aux

265

Ce que fait l'animateur de *Chabada*. Celui-ci fait aussi allusion à l'âge de Séguin et lui demande s'il ne trouve pas étonnant d'être à la une de *Voir*, un journal de «jeunes» précise-t-il.

266

Catherine Veilleux, «Richard Séguin : «Les mots méritent qu'on les vive» dans *La jeune Presse*, dimanche, 11 février 1996.

questions en ramenant la perspective vers les jeunes²⁶⁷. Par exemple, l'allusion à ses débuts, à sa première guitare, à son plaisir de faire de la musique, tout cela l'amène à préciser ainsi sa pensée :

On ne s'est jamais demandé si ça allait marcher ou non. On savait seulement qu'on devait le faire pour être heureux. Le succès n'est pas arrivé instantanément, mais ce qui nous a un peu aidés, c'est le grand nombre de lieux de chansons qu'il y avait à l'époque. De nos jours, les jeunes groupes ont moins d'endroits pour se faire entendre. Par exemple, je ne comprends pas pourquoi chaque cégep n'a pas une scène où les jeunes pourraient donner des shows.

Un peu plus loin, alors qu'on lui demande si sa musique est limitée à un public bien circonscrit, R. Séguin répond qu'«il ne croit pas qu'il y ait de formule précise pour s'adresser aux jeunes, tout comme ces derniers n'ont pas tous à s'exprimer de la même manière». Cette façon de répondre aux jeunes, de les reconnaître aussi, se reflète dans son opinion sur le succès alors qu'il insiste plutôt sur l'originalité, dans le sens d'une authenticité et d'une vérité par rapport à soi : «C'est important de croire à ce que l'on fait, d'être authentique, d'écouter ses pulsions. Le milieu de la chanson est saturé de conformistes, mais les êtres qui restent eux-mêmes ont toujours une place.» «Être authentique» est une valeur que les jeunes recherchent chez un artiste.

Enfin, on peut dire qu'une des facettes de l'image de R. Séguin que retiennent les jeunes est l'importance qu'il accorde au texte de ses chansons²⁶⁸, ce que souligne le titre, «Richard Séguin : “Les mots méritent qu'on les vive”» (d'après une phrase du poète Michel Garneau) ainsi que tout le paragraphe consacré au processus d'écriture, alors que Séguin explique que composer une chanson,

267

On note une volonté de toucher le jeune public dans la mise en marché : il n'y a qu'à penser à la pochette (voir notre analyse) ou encore au grand nombre de jeunes invités et présents lors du lancement. Le fait de se prêter à cette expérience (La jeune presse et Musique Plus) témoigne du souci de toucher un public plus jeune.

268

«Quand on analyse ses choix, on s'aperçoit qu'il privilégie les artistes qui misent davantage sur les textes que sur la musique.» (C. Veilleux, *Art. cit.*)

c'est d'abord en écrire les paroles : «Pour qu'une chanson soit naturelle, elle va prendre des heures à être écrite. Ce qui est long, c'est traduire les émotions en mots. C'est difficile d'écrire les mots qui vont vraiment être en accord avec ce que l'on veut dire. On a souvent tendance à exercer de la censure ou du camouflage.» L'authenticité est ici, encore une fois, au coeur du propos.

En fait, ce dernier discours s'apparente davantage aux discours critiques que nous analyserons au chapitre suivant, qu'aux discours promotionnels. Déjà, nous pouvons formuler comme hypothèse que la frontière entre le discours promotionnel et le discours critique n'est pas claire sur l'autoroute électronique. C'était aussi le cas pour les entrevues télévisées (talks-shows).

Pour revenir à l'autoroute électronique, il semble qu'elle s'avère un outil promotionnel supplémentaire, susceptible de rejoindre un public différent, peut-être même plus jeune (si on prend par exemple l'entrevue de *La Jeune presse*). Elle permet de diffuser des images (photos, extraits vidéo), des entrevues, des extraits audio sous forme d'un dossier de presse minimal (dans le cas du site d'Audiogram). L'autoroute électronique offre aussi des possibilités d'interaction, ne serait-ce qu'avec le courrier électronique. Un autre écran qui donnerait «l'illusion d'un accès immédiat du public à l'artiste».

6.10 Synthèse des discours promotionnels

Quelle image de Richard Séguin nous propose l'ensemble des discours promotionnels que nous venons d'analyser?

L'«image» n'est pas que visuelle. Bien sûr, l'aspect physique de Richard Séguin, sa tenue vestimentaire et ses yeux bleus, sa façon de porter sa guitare à bout de bras, etc. font partie de

l'image qu'on *voit*, mais bien d'autres éléments constituent son image de marque : les *valeurs* auxquelles il adhère et les principes qu'il défend (dans ses chansons et/ou dans son discours et dans les gestes qu'il pose), ses *qualités humaines*.

Puisqu'il faut aussi vendre un produit — une chanson — le discours promotionnel souligne le travail des collaborateurs et parle des chansons (sans vraiment les analyser toutefois) : elles sont souvent prétexte à rappeler tel aspect de la personnalité de l'artiste. Étrangement, alors qu'il s'agit de chanson, le discours est peu bavard en ce qui concerne la voix, ou l'écriture du *texte* et de la musique.

Dans notre tableau qui propose une synthèse de ces discours, nous avons ménagé une rubrique «autres», rubrique dans laquelle nous avons noté des éléments du discours promotionnel qui nous ont semblé significatifs, souvent parce que plus d'un discours y faisait allusion.

En quoi consiste donc l'image de Richard Séguin, telle que nous pouvons la constituer à travers le discours promotionnel véhiculé par la pochette et le livret de l'album, les différentes photographies et affiches, le lancement, le communiqué du 24 octobre 1995, les communiqués accompagnant chaque extrait radio, les apparitions publiques (titres honorifiques et participations à des talk-shows), le vidéoclip (puisque'il s'agit aussi d'un outil promotionnel), l'émission spéciale et l'autoroute électronique (en particulier le site «Québec : carrefour des artistes»)?

D'abord, certaines *valeurs* : ce à quoi l'artiste semble attacher de l'importance, ce à quoi il croit. Parmi celles-ci, l'*authenticité* (synonyme de naturel et de spontanéité, sinon de fidélité, et valeur à laquelle certains discours associent aussi la «vérité») arrive sans nul doute au premier rang. N'est-ce pas là une valeur que les «fans» recherchent chez un artiste? Quoi qu'il en soit, tant des éléments visuels que les discours (en particulier le communiqué daté du 24 octobre 1995 annonçant la sortie de l'album, ainsi que l'émission spéciale «Fragments d'instinct» et le site «Carrefour des

artistes») y accordent une grande importance. C'est le communiqué et le texte du site sur l'autoroute électronique qui insistent davantage sur l'authenticité et la définissent de la façon la plus détaillée. Avec la vérité, elle serait au coeur des textes et de la musique et même de toute la démarche de l'écriture, de la création, sinon dans l'exécution même : Richard Séguin est quelqu'un «proche de ses émotions» nous dit-on, et cela se sentirait dans sa voix. Richard Séguin est aussi un artiste fidèle (à lui-même). Son authenticité, on la trouve aussi dans le naturel, la sobriété de sa tenue vestimentaire; dans la spontanéité du geste, du rire; de même que dans sa relation avec la nature.

L'*engagement*, c'est-à-dire la mise de son art au service d'une cause, occupe aussi une place importante dans l'image de Séguin. Paix, justice sociale, solidarité, nationalisme, causes caritatives, ou même la cause des autochtones sont des leitmotifs. On souligne par ailleurs la profondeur de son engagement : Séguin est «authentique», aussi, dans le sérieux de son engagement.

Fidélité à soi, profondeur (et sincérité) de l'engagement depuis les Séguin, la carrière du «working-class hero» de Pointe-aux-Trembles s'inscrit donc dans la *continuité* : ce sont les mêmes racines, c'est la même quête de l'unité, mais à ses détracteurs qui pourraient l'accuser de se répéter, Séguin répond que s'il aborde les mêmes thèmes, il le fait dans une perspective différente; le même et le différent, la continuité et la nouveauté à la fois. Comme cette image que proposait le vidéoclip «Rester debout» : le look est le même, mais le décor, l'environnement, le traitement de l'image sont différents.

Enfin, certains discours parlent de la *cohérence* de l'«oeuvre».

Le discours promotionnel s'attarde également à la personnalité de l'artiste, soulignant certaines de ses qualités qui le rendront plus «humain», qui feront que le «fan» aura envie de s'identifier à lui (projection). Et ici encore se dégagent certaines constantes : compassion, sensibilité, fidélité, écoute, générosité, ouverture, etc.; humilité et simplicité aussi. Bref, un homme

profondément altruiste.

Bien sûr, des constantes apparaissent aussi dans l'aspect physique : la mise en évidence des yeux bleus, la tenue vestimentaire (les bottes, les jeans) surtout, qui ne change pas et qui reste sobre.

Même lorsque le discours promotionnel aborde le travail de l'artiste, en particulier la relation avec les *collaborateurs*, ou même les *chansons*, incluant les *textes*, la *musique* et la *voix*, c'est encore des valeurs et des qualités humaines de l'artiste dont on parle : vérité et authenticité, liberté, paix, compassion, sensibilité, etc.

À ces constantes, on peut ajouter des éléments comme les années 70, (l'harmonie avec) la nature, l'écriture, la création, la gravure, qui viennent compléter l'image de l'artiste-artisan.

Enfin, le discours promotionnel sera aussi l'occasion de faire un échange de capital symbolique, soit avec certains collaborateurs, soit avec d'autres artistes, ou même en rapport avec des causes politiques ou autres.

C'est ce que les pages qui suivent schématisent.

6.10 — Tableau-synthèse des discours promotionnels (valeurs, qualités humaines, aspect physique)

	6.1 pochette et livret	6.2 photos et affiches	6.3 lancement	6.4 communiqué (24-10-95)	6.5 extraits radio communiqués (6)
Valeurs	<i>authenticité</i> naturel (décor, papier) spontanéité (geste)			<i>authenticité</i> et vérité (textes et musique, écriture, fidélité à soi) <i>cohérence</i> (de l'«oeuvre») <i>continuité</i> (carrière) <i>engagement</i> (paix, humanité, justice)	<i>authenticité</i> (1, 2) <i>continuité</i> (1) <i>engagement</i> (1, 5 - Guthrie)
qualités humaines			<i>camaraderie</i> (contact avec les autres artistes)	<i>compassion</i> <i>sensibilité</i> <i>intensité</i> <i>lucidité</i> <i>foi</i> (<i>amour, liberté</i>) <i>fidélité</i>	<i>compassion</i> (1) <i>fidélité</i> (1) <i>réconfort</i> (4) <i>optimisme</i> (4) <i>espoir</i> (4)
aspect physique	yeux look «country-folk»	yeux, sourire sobriété (constance dans la tenue vestimentaire)	«folk-singer»		

6.10 — Tableau-synthèse des discours promotionnels (valeurs, qualités humaines, aspect physique — suite)

	6.6 (1) apparitions publiques (titres, etc.)	6.6 (2) apparitions publiques (entrevues)	6.7 vidéoclip	6.8 émission spéciale (<i>Fragements d'instinct</i>)	6.9 autoroute électronique (S. Turcotte)
Valeurs	<i>authenticité</i> <i>engagement</i> (autochtones — ouverture aux autres, politique, paix, charité)	<i>authenticité</i> <i>engagement</i> (paix, indignation) <i>cohérence</i> <i>continuité</i>	homme qui se tient debout	<i>authenticité</i> (RS près de ses émotions - voix) <i>engagement</i> (nationalisme, paix, profondeur de l'engagement, solidarité) <i>continuité</i> (mêmes thèmes, mais perspective différente)	<i>authenticité</i> et vérité (textes et musique, écriture) <i>engagement</i> (soif de paix et d'humanité) <i>cohérence</i> (de l'«oeuvre») <i>continuité</i> (thème de la quête, fidélité à soi)
qualités humaines	<i>voix</i> <i>artiste</i> <i>ouverture</i>	<i>compassion</i> , à l'écoute <i>humilité</i> <i>simplicité</i> <i>droit à l'erreur</i> <i>maturité</i> <i>créateur</i> (artiste)	<i>camaraderie</i> <i>travail d'équipe</i> (<i>plaisir de chanter</i>)	<i>innocence</i> (les Séguin) <i>intensité</i> <i>travail</i> (perfectionnisme) à l'écoute (public)	<i>équité</i> <i>droiture</i> <i>compassion</i> <i>sensibilité</i> <i>générosité</i> <i>ouverture</i>
aspect physique	constance dans la tenue vestimentaire	constance dans la tenue vestimentaire	continuité (look) nouveaueté (environnement, décor)	constance	constance

6.10 — Tableau-synthèse des discours promotionnels (collaborateurs, chansons, textes, musique, voix, autres)

	6.1 pochette et livret	6.2 photos et affiches	6.3 lancement	6.4 communiqué (24-10-95)	6.5 extraits radio communiqués (6)
collaborateurs	(tous nommés)	(Réjean Bouchard)		(tous nommés)	(1), (4), (5 - Chabot), (6)
chansons				toutes énumérées, caractérisées par un thème: <i>amour, espoir, liberté, nature, paix, affirmation</i>	
paroles	(livret contenant les paroles des chansons)			<i>vérité et authenticité</i>	
musique				<i>vérité et authenticité</i>	<i>énergie</i> (2), <i>guitare</i> (2) <i>rock solide</i> (6)
voix					<i>qualité</i> (2, 5)
autres	<i>gravure esthétique des années 70</i>	<i>nature, studio, spectacle, échange de capital symbolique (photographié avec d'autres artistes)</i>	<i>échange de capital symbolique; tentative de créer une atmosphère d'intimité</i>		<i>intimité</i> (2,3) <i>nature</i> (2) <i>années 70</i> (2)

6.10 — Tableau-synthèse des discours promotionnels (collaborateurs, chansons, textes, musique, voix, autres — suite)

	6.6 (1) apparitions publiques (titres, etc.)	6.6 (2) apparitions publiques (entrevues)	6.7 vidéoclip	6.8 émission spéciale (<i>Fragments d'instinct</i>)	6.9 autoroute électronique (S. Turcotte)
collaborateurs		(Réjean Bouchard)	réalisateur(s) (pour montrer la camaraderie)	F. Vollant, «Le studio», R. Bouchard; équipe, Claire Pelletier, Pierre Duchesne; «la scène»; D. Villeneuve (clip)	F. Vollant (communion des voix, fraternité); R. Bouchard (complicité); musiciens; Y. Archambault (authenticité); J.-F. Bérubé (confiance); coordonnatrice
chansons		(interprétation de quelques chansons)		(interprète quelques chansons)	énumération et thèmes qui se traduisent par des sentiments
paroles		(création)			vérité et authenticité thèmes : amour, liberté, nature, espoir, regrets, vs résignation
musique		(création)			vérité et authenticité
voix	(concours de chant)			qualité	enregistrement au fond des Appalaches
autres				nature, écriture, gravure scène, intimité les séguin (années 70) discographie «la première note», «le temps»	«marcher» : clé de l'univers de Séguin «désir d'immensité»

Chapitre 7 — Du côté de la réception / perception

L'analyse des discours critiques et le jeu des écrans discursifs

Du côté de la réception/perception, se développent différents discours sur la chanson. Provenant de différents médias, de la presse écrite et de la presse électronique, élaborés par des journalistes, chroniqueurs, critiques, animateurs, ils prennent la forme d'entrevues, de comptes rendus, de critiques et portent sur la chanson dans son processus de création/production (7.1) et sur le résultat musical ou chanson interprétée (7.2). Tous ces discours, avec les discours promotionnels, forment un complexe réseau d'écrans qui, pour le public — critiques et/ou auditeurs/spectateurs —, marquent et abolissent à la fois la distance entre lui et l'artiste.

L'analyse de ces discours pourra parfois paraître redondante; en fait, elle servira surtout à faire ressortir les constantes dans l'image de l'artiste. En fait, il semble que la redondance soit justement une caractéristique de ces discours. N'est-elle pas (surtout pour les discours promotionnels) une façon de s'assurer que le «message passe»? Le discours autour de l'artiste et de ses chansons est homogène et il est permis de croire que plus l'artiste est important, plus le discours est homogène.

7.1 Les discours sur la chanson dans son processus de création/production

Les discours que nous analyserons ici sont ceux qui portent sur le travail de création (7.1.1), le travail en studio (7.1.2), ainsi que sur l'exécution, cette première facette de l'interprétation, à travers l'instrumentation et la vocalisation (7.1.3). Des tableaux-synthèses à la fin de chaque section permettront de résumer de façon schématique le contenu de ces discours.

7.1.1 Le travail de création²⁶⁹

Dans le cas de l'auteur-compositeur-interprète Richard Séguin, tant le discours promotionnel que le discours critique accordent beaucoup d'importance à la création : cet aspect de la chanson fait partie de son image, de cette image qu'il projette ou veut projeter. Le discours critique prendrait ici le relais du discours promotionnel de façon évidente. On peut vérifier cet intérêt dans les différents discours : par exemple, le discours promotionnel a choisi d'y consacrer tout un bloc de l'émission spéciale *Fragments d'instinct* et dans presque toutes les entrevues accordées aux différents médias — surtout ceux de la presse écrite, les revues et les journaux — la question de la création, de l'écriture est abordée.

Nous avons parlé du «travail» de création, car c'est bien ce que différents discours nous confirment. Et comme le note M. Laferrière :

Si Richard Séguin affirme que l'écriture de son dernier album ne lui a pas causé d'angoisse («c'est du *travail*, c'est tout»), il a constaté que la *tâche* ne se simplifiait pas avec les années, malgré les trophées et les innombrables marques d'estime du public et du milieu. «Tout est toujours à refaire, souligne-t-il. Le défi, c'est de ne pas se plagier.»²⁷⁰

269

Voir le tableau-synthèse 7.1.1 aux pages 264 à 266.

270

Michèle Laferrière, «Séguin, solidaire plus que jamais» dans *Le Soleil*, 28 octobre 1995, p. C5. Ce que semble confirmer Manon Guilbert : «Si le processus de création est souvent long à se mettre en branle, il n'en a pas été pour autant trop douloureux.» dans le *Journal de Montréal*, vendredi 29 octobre 1995). On peut lire aussi dans *La Presse* : «D'album en album, c'est de plus en plus difficile si tu veux te renouveler et ne pas faire des pastiches de toi-même.» (Marc Cassivi, «Richard Séguin : d'instinct», *La Presse*, 21 octobre 1995, p. D2.) Ailleurs, Séguin parle d'une «tâche ardue» (D. Guérard, «Richard Séguin», *Le Lundi*). À cela, on peut encore ajouter les commentaires de R. Lussier : «Après avoir honnêtement réfléchi et sérieusement bûché le verbe er le riff...» (*La Tribune*, 21 octobre 1995); «Journée de 12 heures. Une autre. Longue comme certaines autres passées à traquer la rime. Comme les temps longs usés à chercher le riff. Comme certaines étapes de production longuettes.» (*La Tribune*, 28 octobre 1995.)

Les discours insistent sur le fait que, pour Richard Séguin, la création — l'écriture des chansons — c'est un travail, un processus qui s'avère long : ses textes «lui demandent d'ailleurs beaucoup de temps»²⁷¹. Et le temps passé à peaufiner les textes est un gage d'authenticité. Du moins, c'est ce qu'affirme l'auteur-compositeur : «pour qu'une chanson soit *naturelle*, elle va prendre des heures à écrire. Ce qui est long, c'est *traduire les émotions en mots*. C'est difficile d'écrire les mots qui vont vraiment *être en accord* avec ce que l'on veut dire. On a souvent tendance à exercer de la censure ou du camouflage.»²⁷² Bref, les chansons «se font lentement»²⁷³.

Richard Séguin est donc un travailleur acharné (voir aussi *Fragments d'instinct*) et les chansons ne viennent pas toutes seules, même s'il a déjà passablement de métier, en fait presque vingt-cinq ans de carrière. Il avoue aussi ne pas connaître la notion de «vacances» : «C'est drôle, mais je n'ai aucune notion du mot vacances. Pour moi, il y a la création et récréation. La création, c'est l'écriture et la récréation, c'est la scène!»²⁷⁴ En fait, R. Séguin parle plutôt d'un besoin de «se ressourcer»²⁷⁵. C'est à la campagne, en pleine nature, qu'il se retire pour faire de la gravure sur bois;

271

Catherine Veilleux, «Richard Séguin : “Les mots méritent qu'on les vive”», *La Jeune Presse*, dimanche 11 février 1996, ou à l'adresse électronique www.musiqueplus.com.

272

Richard Séguin cité par C. Veilleux, *Art. cit.* Nous soulignons.

273

Marc Cassivi, «Séguin : d'instinct», *La Presse*, samedi 21 octobre 1995, p. D1.

274

Ibid.

275

Dans une entrevue accordée à Carole Montmarquette pour la revue *Vamp*, à la question «Prends-tu des vacances?» Séguin répond qu'il ne connaît pas «la notion de vacances», mais à la fin de l'entrevue, après avoir signalé sa participation aux FrancoFolies, il précise : «Après, je vais prendre du temps pour moi, j'ai besoin de me ressourcer. J'ai besoin de retourner aux sources et de me reposer.» Dans la même entrevue, il avoue aussi que la gravure sur bois est un moyen pour lui de se ressourcer, et que cette activité s'apparente à celle de l'écriture. Séguin est à la fois un artisan du mot et un artisan de l'image : «Ce travail d'artisan demande un long travail de préparation. C'est un rythme qui ressemble à la façon dont je travaille mes chansons; un rythme lent mais sûr (...)» (*Vamp*, no 3, juin-juillet 1996, p.55.) Cette image de l'artisan n'est pas nouvelle : «Séguin, comme un artisan, a créé chacune de ses chansons, les menant une à une jusqu'au produit fini, préférant quelquefois une

c'est le lieu où il se ressource, mais aussi le lieu où il crée, où il écrit.

Ainsi, le travail de création, c'est d'abord l'étape de l'écriture dont parle abondamment Richard Séguin en entrevue, en particulier dans celle de Marc Cassivi. Le journaliste suggère l'équation «écriture = solitude» (équation qui sera reprise, entre autres, dans *Fragments d'instinct*) dans un des sous-titres, en reprenant les paroles de Richard Séguin qui témoigne ainsi de cette étape de la composition de l'album : «Pour moi, l'écriture, c'est synonyme de solitude, confie l'artiste. Je peux seulement écrire dans la solitude.» Ce discours crée à la fois un rapprochement (par le «partage» du bonheur de produire un nouvel album) et une distanciation avec l'image consacrée du créateur qui doit s'isoler pour créer.

Puis, encore une fois, non pas vraiment pour démystifier le processus de création, mais pour donner l'impression au «fan» de mieux connaître l'auteur-compositeur-interprète, Marc Cassivi décrit la vie de l'artiste lorsque ce dernier compose ses chansons. Séguin apparaît finalement comme quelqu'un de bien ordinaire (quelqu'un à qui l'auditeur/spectateur pourrait s'identifier — projection), mais en même temps quelqu'un qui se démarque — le «*working-class hero* de Pointe-aux-Trembles» — à la fois créateur («inspiration») et artisan («travailler et retravailler») : «Pendant des mois, il sera seul avec sa guitare à la campagne, sa blonde et sa fille de 18 ans le rejoignant de temps à autre, à travailler et retravailler ses textes pour ensuite les habiller de ses mélodies. Quand l'inspiration n'est pas au rendez-vous, il marche. Au moins huit kilomètres par jour».²⁷⁶

C'est Richard Séguin lui-même qui insiste sur ce côté «artisan» : «Je me considère vraiment

musique à une autre pour illustrer son propos» (M. Guilbert, *Le Journal de Montréal*).

276

Marc Cassivi, *Art. cit.*, p. D1. Cet élément, la marche, sera repris comme un leitmotiv dans plusieurs discours (on le retrouve aussi dans plusieurs chansons de Séguin); Séguin lui-même y aura recours en spectacle, pour la présentation de ses chansons.

comme un artisan. Mes chansons se font lentement. Les mots, je les arrache un à un, difficilement. Mais le fait d'écrire là-bas me permet de trouver des métaphores que je ne trouverais pas en ville.»²⁷⁷

Dans une autre entrevue, Richard Séguin compare ce travail d'«artisan du mot» à la gravure : «Je considère la gravure comme étant semblable à la façon dont je travaille mes chansons. C'est un travail d'artisan. Je travaille le mot lentement. Je passe beaucoup de temps sur la matière.»²⁷⁸

Ailleurs, on insiste sur l'endroit où il se retire pour créer, un lieu où il peut reprendre contact avec le quotidien : «au fond des Appalaches», comme le dit si bien une des chansons de l'album :

Et puis, quand il écrit dans sa maison de Saint-Venant, dans les Cantons de l'Est, il observe son voisin qui transporte des cordes de bois toute la journée. «Ça remet les choses à leur place.» C'est aussi là qu'il a écrit, pendant un an et demi, les 13 morceaux qui composent son dernier album...»²⁷⁹.

Cet espace, où il a écrit une bonne partie de *Récolte de rêves*, de même que *Journée d'Amérique*, *Aux portes du matin* et *D'instinct*, n'est pas seulement le lieu où il se retire pour créer; il influence aussi les chansons :

Et ces espaces l'habiteront, l'influenceront encore. Séguin le reconnaît lui-même : «Musicalement et au niveau de la voix, on est porté par l'espace qu'on habite. Il y a des chansons qui n'auraient pas pu prendre naissance si je n'avais pas vécu ici,

277

Marc Cassivi, *Art. cit.*

Rachel Lussier nous rapporte les paroles suivantes : «Je suis un simple artisan qui s'objecte au provisoire. J'ai bûché les mots un par un, pour dire qu'on peut nager au coeur de l'apparente désillusion, qu'on peut avancer avec un rêve que d'aucuns voudraient voir s'effriter», dira-t-il tard le soir.» («Richard Séguin. De fête, de lucidité et d'instinct», *La Tribune*, 28 octobre 1995.) Cette image de «bûcher» le mot (qui reviendra dans plusieurs discours) ne rappelle-t-elle pas la gravure illustrant «Le blues d' la rue» dans le livret de *D'instinct*?

278

S. LeNeindre, «Séguin reprend la route», *Fusion*, avril 1996, p.5.

279

Pascale Millot, «L'instinct de Richard Séguin», *Châtelaine*, janvier 1996, p.13. S. LeNeindre parle aussi de «18 mois de réclusion à Saint-Venant» (*art. cit.*, p.5.)

Ses chansons seraient-elles ainsi plus près des préoccupations des gens? plus authentiques? Dans une entrevue accordée à Hélène Pedneault pour *Elle Québec*, Séguin compare son travail de tout un hiver avec celui de son voisin : «Pendant que j'écrivais quatre phrases d'une chanson, mon voisin avait le temps de couper une corde de bois et de l'aligner le long du chemin! (rire) Il me disait : t'es en vacances? Je lui disais : non, j'écris. Au printemps, j'ai regardé tout ce qu'il avait fait comme travail. Et je me suis dit : moi aussi j'ai travaillé avec les mots, je les ai cordés à ma façon...» (*art. cit.*, p. 48.)

entouré de cette façon-là, par la montagne, porté par le vent»²⁸⁰.

La solitude, la campagne, la marche : des thèmes récurrents lorsqu'il est question de création, d'écriture pour Séguin :

Pour remplacer cette dépendance de la route, j'ai besoin d'un contraste plus fort. Je me retire à la campagne dans un lieu presque austère et c'est la marche qui devient importante, les livres que j'ai mis de côté. J'ai besoin de ce temps pour me refaire, pour avoir du recul sur moi-même, aller chercher. Je suis heureux d'avoir mon refuge d'écriture. Silence, écriture, studio, route forment une spirale, s'inscrivent dans une même courbe qui revient sans cesse sur elle-même.²⁸¹

La nature est d'ailleurs souvent alliée à la solitude : «C'est dans la solitude que Richard Séguin a pu découvrir les mots, les musiques qui se terraient au fond de lui. "La source est là, je la redécouvre au tournant ou enfouie sous les branches"..."²⁸² On aura remarqué ici comment on entretient le mythe romantique du «créateur», inspiré par la nature qui, avec le naturel, est un gage de vérité et d'authenticité. Car si ce n'est pas la nature qu'on allie à cette solitude, c'est du moins le naturel, la spontanéité, l'authenticité : «Dans la solitude de son refuge au creux des Appalaches, Richard Séguin a laissé venir les mots d'instinct. Il n'a pas cherché à s'interroger sur le pourquoi, laissant couler de lui ce qui est en son coeur.»²⁸³ *D'instinct*, mot-clé, titre de son album : un titre qui est aussi le gage de cette authenticité; instinct qu'on associe à la création («...faire confiance à

280

A. Bernier, «Richard Séguin aux portes de l'Estrée» dans *Visages*, août 1997, p.6.

281

S. Turcotte, «L'instinct du clan. Richard Séguin» dans *Chansons*, volume 19, numéro 1, p.11.

282

M. Guilbert, «Richard Séguin fait un retour aux valeurs essentielles», *Journal de Montréal*, vendredi 27 octobre 1995.

283

C. Laforge, «Richard Séguin. Laisser les mots venir d'instinct» dans *Le Quotidien*, samedi le 28 octobre 1995.

l'intuition, à ce qu'il appelait l'instinct»²⁸⁴ ou encore : «"D'instinct" est un mot très important pour moi dans tout mon travail de création»²⁸⁵.

Lieu de ressourcement, lieu de création, la nature n'est pourtant pas la seule source d'inspiration de R. Séguin : il y a aussi son engagement sous la forme de la colère, de l'indignation, comme le met en évidence l'entrevue accordée à Sylvain Cormier : «L'indignation, c'est un moteur. Pour la création, pour tout. Il faut réagir, surtout quand on a comme moi le privilège de pouvoir chanter et d'être écouté.»²⁸⁶ Près d'un an et demi plus tard, R. Séguin réaffirme que la colère et l'indignation seront les moteurs de l'écriture d'un nouvel album : «Je ne sais pas dans quels univers me conduira ce prochain disque, mais la colère et l'indignation seront là. On ne peut pas passer à côté de thèmes qui te mettent en colère ou t'indignent», dit le chanteur. «Tranquillement, les textes commencent à s'écrire et ces sentiments sont toujours là», ajoute-t-il.»²⁸⁷ Cette source d'inspiration vient esquisser l'image du chanteur engagé. D'ailleurs, Séguin lui-même avoue qu'il n'y a pas de différence entre ses chansons et son engagement social : «On ne peut pas se dissocier de la peine du monde. J'ai fait un choix dans mon processus de création, j'ai décidé de lutter contre la morosité qui nous envahit.»²⁸⁸ Une attitude qui s'offre aussi comme gage d'authenticité.

284

R. Lussier, «Le Séguin nouveau...», *La Tribune*, 21 octobre 1995.

285

Cité par D. Martel, «"D'instinct". Plus qu'une chanson, une affaire de tripes» dans *Le Journal de Québec*, 28 octobre 1995.

286

S. Cormier, «L'envie d'y croire», *Le Devoir*, 27 octobre 1995, p. A12.

287

S. Drouin, «Se retirer, pour écrire un nouvel album», *Journal de Montréal*, lundi 31 mars 1997, p.34. Puisque cette entrevue a lieu au moment où s'achève la tournée, on peut aussi supposer qu'un tel commentaire de l'auteur-compositeur vise à créer des ponts pour le prochain album, à susciter, déjà, l'attente à montrer qu'il est constamment à l'écoute.

288

S. LeNeindre, «Séguin reprend la route», *Fusion*, avril 1996, p.5.

Dans les entrevues télévisées — les participations à des talk-shows — qui suivent le lancement de l'album, il est aussi beaucoup question de la création, du processus d'écriture. On y retrouve les mêmes éléments que dans la presse écrite : le (long) travail, l'équation écriture = solitude, la nature (et la marche!), l'engagement (la colère et l'indignation) à la source de l'inspiration.

Ainsi, lors de son passage à l'émission *Chabada*, tout juste après le lancement de *D'instinct*, R. Séguin explique qu'au niveau de la création, «c'est la chanson qui s'impose»²⁸⁹ insistant ainsi sur le côté «instinctif» du processus de création. Il commence même à écrire au cours de la tournée qui précède l'album, en restant à l'écoute des gens : «Je repars avec ça pour écrire dans la solitude, parce que pour moi, écriture et solitude, c'est la même chose.» Pour répondre à Grégory Charles qui lui demande s'il considère que c'est long l'écriture, il explique ainsi ce que constitue pour lui le travail d'écriture :

Oui, c'est *long*. Je ne connais pas d'écriture qui n'est pas *ardue*. Derrière chaque roman, chaque poème, chaque musique, il y a cette *solitude*-là. (...) Oui, c'est *ardu*... parce que forcément, c'est ouvrir des blessures. Souvent, tu ne veux pas y aller ... Tu commences à écrire..., puis quand tu as fait le premier pas, arrive l'enchantement de l'écriture. Tu es *porté* par le mot. Tranquillement, le mot vient te chercher, puis là , c'est la chanson qui prend vie, et à ce moment-là, tu oublies tout... J'aime ça, ce processus-là de créer, quand ça part (...) (Nous soulignons.)

Lors de cette entrevue télévisée, il explique aussi longuement comment il compose la musique de ses chansons, comment il construit «une rythmique avec des accords fictifs», s'adressant d'abord directement au public («Ok, je vais tout vous conter ça!»)²⁹⁰. On retrouve aussi la colère, l'indignation

289

Ce que rapporte aussi P. Millot : «De toute façon, tu ne peux pas commander une chanson. Elle est là, il faut juste la laisser venir. Quand tu essaies de la diriger, c'est toujours celle qui gagne.» («L'instinct de Richard Séguin» dans *Châtelaine*, janvier 1996, p.13.) C'est comme «laisser les mots venir d'instinct».

290

Voir aussi à la section 6.6 qui analyse les apparitions publiques où nous citons longuement ce passage. M. Cassivi rapporte le même discours : «L'erreur, c'est que j'écris souvent mes textes sur un canevas musical qui n'est pas déterminé, mais qui me donne un rythme, explique Séguin. Le problème, c'est que je me retrouve ensuite avec quatre chansons qui sont semblables parce que je les ai construites sur le même accord.» («Au pays de Kashtin, Séguin a surmonté ses peurs» dans *La Presse*, samedi le 21 octobre 1995, p. D2.)

comme moteur de la création :

Dans la création, dans notre vie aussi, il faut s'indigner. Il faut s'indigner devant l'indifférence... Ça me touche personnellement, ça provoque de la colère. Si je ne pouvais pas l'exprimer autrement, je l'écrirais, je le crierais. Pour moi, je considère que la chanson c'est un cri légal; je me sens bien dans ce sens-là. Pour moi, c'est un geste *naturel*...²⁹¹

Créer, c'est en quelque sorte mettre au monde, et les journalistes et interviewers ne manqueront pas de faire la comparaison. Ainsi, Marc Cassivi, dans l'entrevue qui annonce le lancement du nouvel album, nous présente l'auteur-compositeur-interprète «comme un nouveau papa fier de sa progéniture, (qui) veut partager son bonheur»²⁹².

Sous la plume des journalistes, dans le discours sur la création, on retrouve aussi la notion d'«oeuvre». En effet, en énumérant les thèmes de l'album — qui soulignent le côté humain du créateur —²⁹³, Marc Cassivi parle d'une «oeuvre importante» au même titre que s'il était question d'une oeuvre littéraire :

291

Nous soulignons. L'équation est toujours là : naturel = spontanéité (et authenticité) = création. Quelques mois plus tard, lors de son passage à *L'Écuyer*, l'émission de variétés de la SRC, Séguin tiendra le même discours: «Je me fâche... Oui, j'ai des colères. Il y a des choses qui m'enragent et souvent ça va passer dans des chansons. Il y a de la bêtise qui m'enrage; il y a des choses qui m'indignent et dans ce temps-là, j'en fais des chansons. Il y a beaucoup de choses qui passent dans mes chansons.»

292

Marc Cassivi, «Séguin : d'instinct», *La Presse*, samedi 21 octobre 1995, p.D1. À noter que Grégory Charles aborde la création exactement de la même façon lors de son entretien avec R. Séguin à *Chabada* le 26 octobre 1995 lorsqu'il compare le lancement au fait de mettre un enfant au monde. On remarque la même comparaison dans l'article de M. Guilbert : «Fébrile, Richard Séguin frétille dans l'attente de voir comment on recevra son petit dernier.» («Richard Séguin fait un retour aux valeurs essentielles» dans *Journal de Montréal*, vendredi le 27 octobre 1995.).

293

À noter ici l'antithèse entre cette «humanité», cette humilité du créateur (c'est l'image qu'on veut projeter) à travers cette insistance sur les thèmes («droit à l'erreur», «droit de se tromper», «compassion») et le qualificatif qu'on accorde à l'album : «une oeuvre importante». C'est la même «ambiguïté» qu'on retrouve avec l'auteur-compositeur-interprète qui veut «partager son bonheur» et le créateur qui doit s'isoler (écriture = solitude).

Dans une démarche purement introspective, à la recherche des personnages tourmentés qui l'habitent, inspiré par des thèmes récurrents tels la quête de l'unité et le droit à l'erreur — «la moitié des textes sur l'album revendiquent le droit à l'erreur, le droit de se tromper, la compassion de celui qui tombe» —, le *working-class hero* de Pointe-aux-Trembles vient d'achever une oeuvre importante.²⁹⁴

On pouvait lire aussi sur le site présentant l'album *D'instinct* (Québec/Carrefour des artistes) sous la signature de Suzy Turcotte : «Richard Séguin bâtit une oeuvre d'une belle cohérence interne...»²⁹⁵ Également, dans leur revue de l'année 1995, Alain Brunet et Marie-Christine Blais signalent «l'oeuvre mature de Richard Séguin» en parlant de *D'instinct*, la classant parmi «les rares joyaux de chanson francophone d'Amérique»²⁹⁶. On parle aussi de Séguin «l'artiste», «le poète».²⁹⁷

Mais il n'y a pas que l'engagement qui inspire son «oeuvre». Ailleurs, R. Séguin confie que ses musiciens sont sa plus grande inspiration : «ils m'influencent beaucoup, ils sont mes coups de coeur. Il y a un échange continuuel entre nous.»²⁹⁸

Car le travail de création ne concerne pas seulement la composition comme telle des paroles

294

Marc Cassivi, *Art. cit.*, p. D1.

295

À l'adresse www.llc.org/quebec/musique/rseguin (voir annexe 12). On se souviendra que le texte de présentation du dossier de presse tenait le même discours.

296

Aux côtés de Dan Bigras (*Le Fou du diable*) et Jean-Pierre Ferland (*Écoute pas ça!*) dans «Une année de nostalgie», *La Presse*, 23 décembre 1995, p. D11.

297

«Cerner l'homme, le poète qu'est Richard Séguin» (S. Le Neindre, «Séguin reprend la route» dans *Fusion.*); «C'est là le refuge du chanteur, de l'artiste, du poète» (A. Bernier, «Richard Séguin. Aux portes de l'Estrie» dans *Visages*); «...l'album le plus affirmé du musicien poète» (R. Lussier, «Richard Séguin...» dans *La Tribune*).

298

R. Séguin lors de l'entrevue accordée à Carole Montmarquette dans *Vamp*, numéro 3, juin-juillet 1996, p. 54. Cependant, si le travail des musiciens est une inspiration ici, il est vu ailleurs comme une limite à la création, mais une limite qui lui donne un cadre : «J'ai beaucoup appris de Richard Grégoire, entre autres, jusqu'à quel point les limites deviennent un cadre de création. Tu as tant de temps pour faire un enregistrement, tant d'argent pour les musiciens et le studio, etc. Cela te donne un cadre de travail, une dimension pour travailler.» *Ibid.*, p. 54.

et de la mélodie, mais englobe aussi le travail des musiciens, des techniciens, de l'arrangeur, dans ce cas-ci Réjean Bouchard. «Les deux musiciens ont vécu en tandem le processus de création de l'album. (...) Depuis l'étape de la composition des chansons jusqu'au mix final au studio de la rue Viger, Séguin et Bouchard se sont accordé toute latitude.»²⁹⁹

Pour parler de cette collaboration, Cassivi s'appuie sur un commentaire de Séguin : «Réjean a été le catalyseur, affirme Séguin. C'est le guitariste le plus près de mon univers. On est deux de la même race, deux de la même famille. On a tous les deux appris la guitare avec Peter, Paul & Mary.» Cassivi rapporte que leur travail se caractérise par une grande latitude et est facilité par l'utilisation de moyens d'enregistrement non conventionnels (ainsi le «transport» du studio d'enregistrement au chalet de R. Séguin à Saint-Venant pour l'enregistrement des voix : l'apport (positif) de la technique, qui permettrait ici d'offrir un produit encore plus authentique. Cassivi cite à nouveau R. Séguin (qui parle au «on») dont le propos est corroboré par Réjean Bouchard, un mois plus tard. Et la boucle est bouclée autour du titre de l'album (ce qui souligne encore une fois leur complicité) :

«On s'est accordé le droit de prendre le champ, explique Séguin. On a beaucoup travaillé autour de la démarche guitaristique de Réjean. J'ai voulu qu'on se paie la traite. (...)»

«On a vraiment fait le tour. 42 000 tonnes de sable passées au tamis, pour conserver 12 grains de sable particuliers. Je me suis amusé à essayer de sortir Richard de son univers habituel. Je lui ai dit qu'il avait le droit et le devoir d'aller plus loin dans sa démarche artistique, de ne pas avoir peur de changer de couleur, de ne pas avoir peur de chanter, d'aller au bout de ses émotions. L'album s'appelle *D'instinct...*»³⁰⁰

299

M. Cassivi, «Séguin : d'instinct», *La Presse*, samedi 21 octobre 1995, p. D1.

Il faut noter aussi que Cassivi insiste plus que les autres journalistes sur toute la démarche de création, et en particulier sur le travail avec le guitariste, complice et arrangeur, Réjean Bouchard. L'auditeur/spectateur familier avec l'œuvre de R. Séguin ne peut être surpris de cette complicité. Entre autres, le vidéoclip «Ensemble», tiré de l'album *Journée d'Amérique*, met en scène le guitariste Réjean Bouchard et le processus de création en action (écriture et composition de la musique à la guitare).

300

M. Cassivi, «Séguin : d'instinct», *La Presse*, samedi 21 octobre 1995, p. D2.

Comment mieux faire sentir la complicité entre les deux créateurs? En ayant recours au pictogramme et en plaçant une deuxième photographie, pour illustrer l'entrevue, montrant Séguin et Bouchard et ayant une légende qui reprend les paroles mêmes de R. Séguin : «Richard Séguin et son vieux complice Réjean Bouchard : de la même famille». Ainsi, c'est Richard Séguin lui-même qui semble insister sur ces deux aspects de la création, du moins c'est l'impression que nous donne le compte rendu de l'entrevue en appuyant chacune de ces constatations par des commentaires précis du «créateur».

D'autres ont repris le même discours : S. Cormier, dans *Le Devoir*, parle «des arrangements de son complice guitariste Réjean Bouchard»; P. Marsolais affirme que «Réjean Bouchard s'impose comme l'architecte majeur de cet album, *D'instinct* reposant d'abord et avant tout sur des climats mis en place par une variété de guitares» ou qu'«il est évident que Séguin possède désormais une confiance aveugle en son guitariste Réjean Bouchard».³⁰¹

R. Bouchard a donc réalisé *D'instinct*, en plus d'en concocter les arrangements, mais il a aussi participé à la composition d'une des chansons de l'album, «Jamais dompté». Lorsqu'on demande à Richard Séguin ce qu'il apprécie chez Réjean Bouchard à l'étape de la création, il répond : la patience³⁰². Mais de son discours, on retient aussi la complicité, qui se traduit par le plaisir et l'authenticité (et le risque!) dans le rapport à cette création :

...cette complicité a permis qu'on s'aventure vers des avenues qu'on n'aurait jamais explorées autrement. Réjean me ramène vers cette vibration que je ressentais quand j'étais adolescent, c'est-à-dire le temps jamais compté, le fait de s'amuser en jouant,

301

Respectivement dans «L'envie d'y croire», *Le Devoir*, 27 octobre 1995, p. A1; «Richard Séguin», *Voir*, 26 octobre 1995, p. 12; «Guide disques 1995», *Voir*, 30 novembre 1995.

302

C'est du moins ce qu'il précise à Charles Grégory lors de son passage à l'émission *Chabada* : «Cette fois-ci, j'ai travaillé avec Réjean. Un complice de longue date, Réjean Bouchard ; ça fait douze ans qu'on fait de la route... Lui, il a la patience. Parce que moi, je recommence bien souvent mes musiques. Lui, il est bien patient.»

de chercher le rythme d'une chanson en s'ouvrant aux diverses pistes que laisse entrevoir cette chanson.³⁰³

Complicité, plaisir d'adolescent (enthousiasme, innocence, spontanéité, pourrait-on ajouter), c'est aussi ce qui ressort de l'entrevue accordée à Denise Martel du *Journal de Québec* lorsqu'il est question de Réjean Bouchard avec qui, précise la journaliste, Séguin partage «une complicité assez unique» : «On n'a jamais mesuré le temps, l'énergie qu'on a mis sur une chanson, comme quand on était adolescents et qu'on n'avait aucune notion du temps. On s'est abandonnés totalement à la musique parce qu'on avait “L'envie d'y croire”(…)».³⁰⁴

Ailleurs, il avoue qu'il retrouve cette patience et cette complicité avec tous ses musiciens : «Ce travail, c'est comme un voyage en bateau. On a traversé l'océan sans avoir envie de quitter le bateau. J'ai pu constater la patience et la générosité des musiciens. J'ai changé toutes mes musiques deux ou trois fois. Ils ont recommencé chaque fois.»³⁰⁵

Enfin, une facette tout à fait nouvelle de la création apparaît alors que Séguin va se retirer pour écrire : la collaboration avec d'autres artistes comme Claire Pelletier (direction artistique de son premier album), et des projets avec J.-F. Lamothe (dont il avait produit et réalisé l'album en 93),

303

Dans l'entrevue accordée à Suzy Turcotte, «L'instinct du clan. Richard Séguin», *Chansons*, volume 19, numéro 1, p. 11 et sur le site www.llc.org/quebec/musique/rseguin. (Voir annexe 12).

304

Denise Martel, «“D'instinct”. Plus qu'une chanson, une affaire de tripes», *Journal de Québec*, samedi 28 octobre 1995, p.55.

305

Christiane Laforge, «Richard Séguin. Laisser les mots venir d'instinct» dans *Le Quotidien*, samedi 28 octobre 1995.

Cette image du voyage en bateau, on la retrouve aussi chez S. Turcotte dans *Chansons* et chez R. Lussier dans *La Tribune* («La traversée a été longue»). Ailleurs, c'est le travail en studio qui est associé à l'image du bateau (chez M. Cassivi dans *La Presse*). La création est donc aussi une aventure de groupe qui exige une grande confiance en l'autre.

Florent Vollant, Luce Dufault, Manon d'Inverness³⁰⁶.

La création englobe aussi tout un autre côté technique auquel on ne pense pas souvent, celui de la pré-production, étape assez mystérieuse pour le public, à laquelle il n'assiste pas souvent, sauf par l'entremise d'émissions spéciales (qui relèvent surtout du discours promotionnel) consacrées à certaines vedettes (Marjo par exemple, ou encore l'émission d'une heure réalisée et diffusée par Musique Plus consacrée à Richard Séguin, *Fragments d'instinct*) :

Dès novembre 1994, Séguin et Bouchard amorcent l'étape de la pré-production, un processus long, échelonné en plusieurs étapes sur une période de six mois. Ensuite les répétitions débutent avec les musiciens, notamment au Gesù, où les chansons passent l'examen ultime de la scène.³⁰⁷

À la lecture de ces différents discours (surtout les entrevues qui entourent la sortie de l'album), on en arrive donc à une certaine image du créateur, à une certaine idée du processus de création chez l'auteur-compositeur. Des mots clés reviennent : travail (long, acharné), l'équation écriture égale solitude, la nature comme lieu de ressourcement et de création (la nature qui a aussi l'authenticité comme corollaire), la marche, l'inspiration par la colère ou l'indignation (l'engagement) et au contact des musiciens (en particulier son complice et arrangeur Réjean Bouchard), la notion d'oeuvre (voir tableau 7.1.1). On retient quelques faits concrets sur l'écriture des paroles, mais dans l'ensemble, le processus de création nous est davantage décrit par des émotions, des sentiments.

Et si la création est abordée dans ces discours, ce n'est pas d'abord et avant tout pour être expliquée, mais plutôt pour lever le voile sur une activité souvent mystérieuse, de façon à créer une

306

S. Drouin, «Richard Séguin veut se tremper dans d'autres univers que le sien», *Le Journal de Montréal*, lundi 31 mars 1997, p.34.

307

M. Cassivi, «Séguin : d'instinct» dans *La Presse*, samedi 21 octobre 1995, p. D2.

plus grande complicité avec l'auditeur/spectateur, tout en maintenant un certain mystère.

Et ce sont exactement les même éléments que l'émission spéciale *Fragments d'instinct* produite par Musique Plus (analysée à la section 6.8) présentait à l'auditeur/spectateur. L'écran du discours promotionnel se superpose ici, pour lui, à l'écran du discours critique.

On peut se demander si les discours sont aussi bavards, et si on note le même jeu d'écrans, lorsqu'il est question du travail en studio.

7.1.1 Tableau-synthèse — Le discours sur la chanson dans son processus de création/production — Le travail de création

	M. Cassivi <i>La Presse</i> 21-10-95	M. Guilbert <i>J. de Montréal</i> 27-10-95	S. Cormier <i>Le Devoir</i> 27-10-95	M. Laferrière <i>Le Soleil</i> 28-10-95	R. Lussier <i>La Tribune</i> 28-10-95	C. Laforgue <i>Le Quotidien</i> 28-10-95	D. Martel <i>J. de Québec</i> 28-10-95	P. Marsolais <i>Voir</i> 30-11-95
Travail	difficulté de se renouveler ≠ vacances			difficulté de ne pas se répéter	«j'ai bûché les mots»			
Temps					lentement			
Écriture	= solitude	= solitude			simple artisan			
Lieu	campagne				campagne, métaphores	campagne, refuge		
Marche	inspiration							
Source d'inspiration			indignation					
Processus	écriture des textes et de la musique							
Création	«nouveau papa fier»	«son petit dernier»						
Oeuvre	«oeuvre importante»							
Arrangeur (Bouchard)	«tandem», complicité		complicité				«complicité assez unique»	complicité
Musiciens					traversée longue	patience, générosité		
Autres								

7.1.1 Tableau-synthèse — Le discours sur la chanson dans son processus de création/production — Le travail de création (2)

	Brunet & Blais <i>La Presse</i> 23-12-95	P. Millot <i>Châtelaine</i> janv. 96	S. Turcotte <i>Chansons</i>	C. Veilleux <i>Jeune presse</i> 11-02-96	S. LeNeindre <i>Fusion</i> avril 96	Montmarquette <i>Vamp</i> juin-juillet 96	S. Drouin <i>J. Montréal</i> 31-03-97	A. Bernier <i>Visages</i> août 97
Travail						≠ vacances		
Temps				processus long, authenticité	travailler le mot lentement	«rythme lent mais sûr»		
Écriture					// gravure, artisan	// gravure, artisan		
Lieu		campagne // réalité	campagne refuge		18 mois de réclusion			campagne influence les chansons
Marche			importante					
Source d'inspiration		la chanson s'impose			engagement social	ses musiciens	colère et indignation	
Processus								
Création								
Oeuvre	oeuvre «mature»				poète			chanteur, artiste, poète
Arrangeur (Bouchard)			patience					
Musiciens			voyage en bateau					
Autres							coll. avec d'autres artistes	

7.1.1 Tableau-synthèse — Le discours sur la chanson dans son processus de création/production — Le travail de création (3)

	<i>Chabada</i> TQS 25-10-95	<i>L'Écuyer</i> SRC février 96	<i>Québec : Carrefour des artistes</i> (S. Turcotte) www.llc.org/quebec/musique/rseguin
Travail	«c'est ardu»		
Temps	«c'est long»		
Écriture	= solitude		
Lieu			
Marche			clé de l'univers de Séguin; associée à la réflexion, à la quête de clarté
Source d'inspiration	la chanson s'impose; colère, indignation	«j'ai des colères»	
Processus	comment il compose		
Création	«mettre un enfant au monde»		«inextricablement» lié à la «vie intérieure»; «espace pour se révéler»
Oeuvre			«oeuvre d'une belle cohérence interne»
Arrangeur (Bouchard)		«patience», complicité	patience et complicité
Musiciens			
Autres			conception du graphisme (Y. Archambault) : confiance et générosité

7.1.2 Le travail en studio (production)³⁰⁸

Le premier article à s'intéresser au nouvel album de Richard Séguin, qui paraît à quelques jours du lancement, et celui qui s'y attarde le plus longuement, fait mention du travail en studio et de la pré-production : il s'agit d'un «processus long». L'entrevue se déroule «dans un appartement spacieux de la rue Viger transformé en studio»³⁰⁹ en août 95, soit un mois avant la diffusion du premier extrait à la radio et deux mois avant le lancement, l'arrivée de l'album en magasin et la publication de l'article rendant compte de cette entrevue.

Le studio apparaît donc comme le lieu de rencontre idéal, où l'auteur est en train de peaufiner le produit qu'il offrira bientôt au public. L'illustration, presque pleine page, qui accompagne le début de l'article, montre Richard Séguin avec sa guitare devant un micro. Derrière lui, des colonnes de son, des consoles, des fils : nous sommes bien dans un studio. Aurons-nous accès à des moments musicaux privilégiés? Un peu, au tout début de l'article :

Le riff de guitare de Réjean Bouchard est presque arrogant. Une morsure vive, *power chord* oblige, qui découpe avec vigueur une *road tune* qui vient d'être baptisée. (...) Les deux complices composent une nouvelle version d'*En cherchant son étoile*. Un rock lourd pour le prochain album tant attendu de Séguin?³¹⁰

Ainsi, grâce à la description de Marc Cassivi, nous avons accès à un moment de travail en studio, un moment de création, voire même un moment de «magie». Et le lecteur apprend dans les

308

Voir tableau-synthèse 7.1.2 à la p. 272.

309

Marc Cassivi, «Séguin : d'instinct», *La Presse*, 21 octobre 1995, p.D1. Ajoutons que la frontière entre cette entrevue et le discours promotionnel semble bien mince.

310

Ibid. On aura remarqué que Cassivi parle d'un «album tant attendu». Rappelons que c'est le même discours qu'on retrouve dans plusieurs communiqués annonçant la sortie de nouvelles chansons tirées du même album.

paragraphes qui suivent que la version finale sera tout autre : les musiciens peaufinent vraiment leur produit, et le lecteur est témoin de leur travail. Il peut même mesurer l'importance de l'intervention d'un artisan souvent oublié : l'ingénieur de son.

Les musiciens (...) ont terminé l'enregistrement de leurs partitions. L'ingénieur de son Toby Gendron tente en leur absence de recréer, grâce au miracle numérique, un son de batterie qui convient aux nouveaux arrangements de la chanson. (...) Exit le riff heavy de Bouchard. La version finale d'*En cherchant son étoile* est tout en douceur, apaisante, avec des arrangements ultra sophistiqués et même des voix d'enfants...³¹¹

Voilà donc ce qu'on retient (et ce qu'on révèle au public) du travail en studio : un travail acharné. Mais aussi la manipulation, par l'ingénieur de son, du matériau musical; quelque chose de magique. Même à l'étape plus technique, Marc Cassivi insiste sur le travail de création qui lui est relié, travail de l'auteur-compositeur-interprète Richard Séguin d'une part, et travail de son complice-arrangeur Réjean Bouchard d'autre part, de «grands complices depuis l'époque de *Journée d'Amérique*». Car le compte rendu de l'entrevue insiste constamment sur cette atmosphère de complicité, d'amitié, de camaraderie entre les musiciens et Richard Séguin, une atmosphère propice à la création à ce stade-ci de la production de l'album, semble-t-il.

Ces considérations techniques permettent aussi au journaliste de glisser un commentaire quant aux heures de travail nécessaires à l'achèvement du produit fini : «des heures d'acharnement informatique, pour ne retenir de cette journée de travail que vingt secondes a capella sur le mix définitif de l'album *D'instinct...*» Comme le travail de création, le travail en studio est exigeant et Cassivi note qu'au moment de sa rencontre avec Richard Séguin et son équipe, à la mi-août, il y a déjà un mois et demi qu'ils travaillent sur l'album : «un travail ardu, intense, qui nécessite en

311

M. Cassivi, *Art. cit.*, p. D1.

moyenne douze heures par jour». C'est une façon de souligner le travail de l'artiste et le souci de la qualité du produit.

Ailleurs, on sera beaucoup plus précis sur le temps passé à chaque étape, et on insistera tout autant sur la somme de travail exigée:

Nous avons fini *D'instinct* à l'automne 1995. D'abord, j'ai travaillé plus de 4 mois avec Réjean Bouchard, le réalisateur, l'arrangeur et le guitariste de l'album. Puis, les musiciens et moi avons mis un mois et demi pour l'enregistrement en studio. C'est très très long. J'aime recommencer souvent les musiques afin de garder plusieurs versions de chaque chanson pour faire le choix final.³¹²

Ce long travail en studio suggère non pas seulement des tâtonnements pour arriver au résultat désiré (par souci de professionnalisme), l'improvisation ou le travail de création qui arrive à l'étape du studio, mais surtout le plaisir de travailler avec les autres musiciens :

...j'ai toujours aimé improviser sur les chansons des autres. Et puis le travail d'équipe est très important pour moi; tellement important, que je pense enregistrer le prochain album «live». Je me dis qu'un nouvel album devrait vivre sur scène avant d'aller sur disque. Le spectacle ajoute souvent beaucoup de nuances aux chansons.³¹³

Encore un souci de professionnalisme, mais cette fois pour obtenir un résultat final plus nuancé, plus près des émotions (authenticité).

Même si on ne parle pas nommément du studio, il arrive qu'on insiste sur l'esprit du groupe («une équipe avec laquelle il fait bon travailler», un «noyau serré»), ainsi que sur la qualité du travail, et pas seulement en termes de nombre d'heures : «appuyé par des musiciens solides avec qui il

312

Carole Montmarquette, «Richard Séguin», *Vamp*, numéro 3, juin-juillet 1996, p.54.
Et d'ailleurs, presque deux versions de «Rester debout» nous sont parvenues...

313

Ibid.

travaille depuis de longues années, il a cerné l'ensemble et viser (sic) l'harmonie. «Pas de stress mais beaucoup d'intensité, de concentration et de rigueur ont déterminé la production de “D'instinct”, dit-il.»³¹⁴

M. Cassivi, le seul qui a eu accès au «studio» (du moins, qui en rend compte de façon aussi détaillée), en fait une description qui permet à ses lecteurs d'avoir accès à un lieu inhabituel et presque secret pour eux, soulignant aussi, à cause des détails qu'il retient, le côté professionnel de l'artiste à la phase de la production : «Le studio de la rue Viger ressemble à un champ de bataille. Derrière une porte-fenêtre érigée pour des besoins acoustiques, les guitares sont éparpillées dans les différentes pièces de l'appartement.»³¹⁵ L'auditeur/spectateur, encore une fois, partage un moment privilégié auquel il n'a pas souvent accès. Ce dévoilement (qui n'en est pas vraiment un) d'une partie normalement cachée de la production contribue à constituer l'image d'authenticité de l'artiste et à donner, encore une fois, «l'illusion d'un accès immédiat du public à l'artiste». Cette partie du discours est d'ailleurs soulignée par la photographie couleur illustrant cet article — à moins que ce ne soit le discours qui porte le lecteur à regarder de nouveau la photographie qui occupe près de la moitié de la page, pour y retrouver les détails sur lesquels le journaliste vient d'attirer l'attention.

Ce discours associe le travail en studio au travail de création, lui conférant ainsi un statut particulier et lui accordant une valeur esthétique (au-delà du travail purement technique). Il nous apprend que le travail en studio, loin d'être contraignant comme à l'habitude (et loin de brimer le

314

Manon Guilbert, «Richard Séguin fait un retour aux valeurs essentielles», *Journal de Montréal*, vendredi 27 octobre 1995.

315

M. Cassivi, *Art. cit.*, p. D1.

processus de création «naturel») est expérimenté, par Séguin et son équipe, avec toute la liberté possible.

Depuis l'étape de la composition des chansons jusqu'au mix final en studio de la rue Viger, Séguin et Bouchard se sont accordé toute latitude. Une démarche certes facilitée par l'absence de cette pression qui découle habituellement des horaires et des budgets serrés des studios d'enregistrement conventionnels.³¹⁶

Le discours nous suggère aussi que l'auteur-compositeur-interprète maîtrise bien tous les aspects du processus de création et de production (dont le travail en studio) ce qui contribue, encore une fois, à renforcer la composante «authenticité» de son image et à contrebalancer l'aspect trop technique lié à cette phase de la «création». Autrement dit, puisqu'il participe activement au travail technique, c'est encore sa marque en tant que créateur qu'il imprimera au produit final, ce qui suggère que c'est ce que l'auditeur y retrouvera. Aussi, grâce à une nouvelle façon de faire les choses, plus technique, on serait (paradoxalement?) encore plus près de la voix — donc des émotions —, du travail «authentique» de l'artiste : «Ce fut formidable d'enregistrer les voix au lieu où ont été écrites les chansons...», nous dit Séguin à travers le reportage de Marc Cassivi³¹⁷. Dans tous les cas, la technologie est au service de l'émotion. Du moins, c'est ce que l'écran du discours critique laisse filtrer.

C'est aussi ce que nous *montre* un passage de l'émission *Fragments d'instinct* qui ajoute aux images du travail des musiciens certains commentaires de ces musiciens et qui nous permet de *voir* Richard Séguin enregistrer la partie vocale d'«En cherchant son étoile».

Est-ce encore une fois le discours promotionnel qui se superpose au discours critique?

316

M. Cassivi, *Art. cit.*, p. D1.

317

M. Laferrière le note également : «Les chœurs de Claire Pelletier, Toby Gendron et Richard Séguin ont été enregistrés en pleine campagne, “dans mon salon”, grâce à une nouvelle technologie qui a ravi l'auteur.» («Séguin, solidaire plus que jamais», *Le Soleil*, 28 octobre 1995, p. C5).

**7.1.2 Tableau-synthèse —
Les discours sur la chanson dans son processus de création/production —
Le travail en studio**

	M. Cassivi <i>La Presse</i> 21-10-95	M. Guilbert <i>J. de Montréal</i> 27-10-95	M. Laferrière <i>Le Soleil</i> 28-10-95	Montmarquette <i>Vamp</i> juin-juillet 96
Pré-production	depuis novembre 94; processus long			
En studio	complicité (avec Bouchard); en apparence = création, magie; en réalité = travail exigeant			
Temps	plusieurs heures			4 mois (arrangements) 1 mois et demi (enregistrement); «très très long»
Les techniciens	ingénieur du son manipulation			
Les musiciens	leur travail	esprit du groupe «solides»; «intensité»		plaisir de travailler; importance du travail d'équipe
Lieu	description physique; montrer le côté professionnel			
= Travail de création	liberté, valeur esthétique			
Nouvelles technologies	plus authentique (enregistrement des voix)		voix enregistrées «dans mon salon»	

7.1.3 L'interprétation (exécution) : l'instrumentation et la vocalisation³¹⁸

Lorsqu'il est question de l'exécution de la chanson comme telle, le discours critique s'attarde davantage à la voix, rarement aux instruments, quelquefois aux arrangements. Dans le cas de Richard Séguin, quelques critiques font référence à la voix, non pas pour analyser son amplitude ou pour considérer d'autres éléments qui relèvent de la technique du chant, mais plutôt pour souligner ses qualités de façon presque métaphorique, en rapport avec la personnalité de l'interprète. La voix a une valeur hautement symbolique. Et dans le cas de Richard Séguin, la qualité de la voix fait partie de son image depuis longtemps. Cette importance accordée à la voix se répercute aussi sur les textes des chansons : Séguin chante des (la plupart du temps ses) «textes» : les paroles sont importantes dans ses chansons et l'instrumentation doit tenir compte de cette place accordée aux paroles et par le fait même à la voix qui les chante. On l'a vu aussi, le discours promotionnel a souligné cette qualité.

À propos de la voix, dans *Voir* par exemple, on peut lire : «Et si l'on vous dit en plus que Séguin chante encore mieux qu'avant, vous comprendrez qu'on a ici affaire à un incontournable. Un de plus dans son cas.»³¹⁹ Dans sa critique de l'album *D'instinct*, J.-C. Surprenant, qui note aussi la qualité de l'instrumentation, abonde dans le même sens : «*D'instinct* présente une même réalisation impeccable, et, surtout, une musique et une instrumentation riches. Et il y a la voix de Séguin, bien

³¹⁸

Voir tableau-synthèse 7.1.3 à la p. 278.

³¹⁹

P. Marsolais, «Richard Séguin», *Voir*, 26 octobre 1995, p. 12.

sûr. L'oreille a donc rendez-vous avec le plaisir.»³²⁰ «Bien sûr» : il est convenu que la voix de Séguin est une belle voix. Même lorsqu'il ne chante pas. Alors, elle «trahit» la personnalité de l'interprète, son «authenticité» : «On l'écouterait pendant des heures, Richard Séguin. Rauque, chaude, enjouée, sa voix habite l'espace sonore comme lui-même sait habiter une scène quand il se frotte au public. Sa voix ressemble à ce qu'il est, à cette quête de naturel et de vérité qu'il poursuit d'album en album.»³²¹

On peut lire, ici et là, quelques commentaires, toujours très brefs, qui notent la qualité de l'instrumentation (et qui soulignent le travail de l'arrangeur) : le nouvel album offre «un univers musical à la semblance du musicien mais raffiné, fouillé, enrichi d'un tas de subtilités nouvelles auxquelles est associé au premier chef Réjean Bouchard»³²²; «les arrangements de «D'instinct» sont presque minimalistes»³²³. Ou encore, ils proposent une vue d'ensemble, abstraite : d'après Richard Séguin lui-même, *D'instinct* serait plus «intérieur», plus «intime» «autant dans les textes que dans

320

Jean-Claude Surprenant, «D'instinct, la fête», *Le Droit*, Arts et spectacles, 28 octobre 1995, p. A4. On pourrait encore ajouter cette remarque de Laurent Saulnier : «Et par-dessus tout ça, se pose la voix de Richard Séguin. On l'a souvent dit, Séguin chante comme peu de gens. J'ai dû le voir une vingtaine (une trentaine?) de fois sur scène, jamais je ne l'ai entendu émettre une seule fausse note.» («La plus haute marche», *Voir*, 28 mars, 1996, p.22. Saulnier souligne aussi ses talents d'interprète).

321

Pascale Millot, «L'instinct de Richard Séguin», *Châtelaine*, janvier 1996, p.13.

322

Rachel Lussier, «Richard Séguin. De fête, de lucidité et d'instinct», *La Tribune*, Arts et spectacles, samedi 28 octobre 1995.

323

Denise Martel, «“D'instinct” : plus qu'une chanson, une affaire de tripes», *Journal de Québec*, samedi 28 octobre 1995, p. 5S.

l'interprétation»³²⁴. Certaines critiques ponctuelles de l'album³²⁵ (voir section 7.2.2) ainsi que des critiques du spectacle³²⁶ (voir section 7.2.4) s'attardent aussi à cet aspect.

D'autre part, on a déjà noté le soin technique apporté à l'enregistrement des voix ainsi que l'endroit où elles ont été enregistrées³²⁷ : dans le lieu même où les chansons ont été écrites. C'est d'ailleurs un commentaire de l'auteur-compositeur-interprète qui souligne ce fait. Comme si le lieu de l'enregistrement était ici garant non pas nécessairement d'une plus grande qualité technique, mais sûrement d'une plus grande qualité humaine; le produit est plus «vrai», authentique :

Avant de procéder au mix, rue Viger, Bouchard, Gendron et Séguin transportent, fin août, l'équipement d'enregistrement jusqu'au chalet de Saint-Venant, pour l'enregistrement des voix. «Ce fut formidable d'enregistrer les voix au lieu où ont été écrites les chansons. Maintenant que la technologie le permet, je crois que je vais toujours procéder de cette façon-là».³²⁸

L'idée que la voix reflète la personnalité est présente dans d'autres discours. R. Lussier note au début de l'album «un prologue qui souligne d'entrée de jeu l'amplitude de la voix et la générosité du don de soi»³²⁹.

324

Jugement exprimé au cours de l'entrevue accordée à Carole Montmarquette pour la revue *Vamp*, numéro 3, juin-juillet 1996, p.54.

325

Voir entre autres la critique d'Alain Brunet, «La maturité», *La Presse*, samedi 28 octobre 1995, p. D14 ainsi que celle de Jean-Claude Surprenant, «D'instinct, la fête», *Le Droit*, Arts et spectacles, 28 octobre 1995, p. A4.

326

Voir entre autres, Laurent Saulnier, «La plus haute marche», *Voir*, Arts et spectacles, 28 mars 1996, p.22.

327

Surtout la première entrevue accordée à Marc Cassivi pour *La Presse*, mais aussi dans M. Laferrière, «Séguin, solidaire plus que jamais», *Le Soleil*, samedi 28 octobre 1995.

328

Marc Cassivi, «Séguin : d'instinct», *La Presse*, samedi 21 octobre 1995, p. D2.

329

«Richard Séguin. De rêve, de lucidité et d'instinct.», *La Tribune*, samedi 28 octobre 1995.

Le discours promotionnel a suggéré cette équation que la voix refléterait la personnalité de l'artiste : d'une part, par l'émission spéciale *Fragments d'instinct* qui nous en présente des images; d'autre part, par le discours officiel de la mise en marché lors de la diffusion de la deuxième chanson tirée de l'album, «En cherchant son étoile». On pouvait ainsi lire dans le communiqué envoyé aux différents médias lors de la sortie de cette chanson : «Les voix magnifiques et amples ont été captées par la magie du studio mobile dans le repère secret de Richard dans les Appalaches.»³³⁰ Ce communiqué ajoutait donc à la voix de Séguin une valeur d'authenticité et d'intimité («Richard») à cause du lieu où elle a été enregistrée («repère secret», «Appalaches»). Ce que le discours critique reprend.

Cette voix, c'est d'une part un talent naturel, mais c'est aussi le fruit d'un long travail (l'image de l'artisan qui ne cesse de se perfectionner). Depuis plusieurs années déjà (neuf ans), Richard Séguin avoue qu'il suit des cours de chant³³¹.

Dans les discours, donc, assez peu de commentaires au sujet de l'instrumentation si ce n'est pour en souligner la qualité en même temps que celle de la réalisation, et sans appuyer ces constatations de faits très précis. Quant à la vocalisation, dans le cas de Richard Séguin, on insiste sur la qualité de sa voix (cela fait partie de son image de marque). Là non plus, pas d'analyse à partir

330

Communiqué pour diffusion immédiate, Disques Musi-Art, Montréal le 9 janvier 1996. C'est d'ailleurs cette chanson qu'on voit R. Séguin en train d'enregistrer dans *Fragments d'instinct*.

331

Voir l'entrevue de Johanne Bertrand dans *Chansons d'aujourd'hui*, février 1992, et plus récemment l'article de Marie-Christine Blais, «Le talent sans formation devient une eau stagnante.» Richard Séguin est l'un des nombreux artistes qui profitent des ateliers des Rencontres internationales de la chanson francophone pour perfectionner leur art», *La Presse*, samedi 20 janvier 1996.

de faits concrets, mais des commentaires qui font de cette voix le gage de son authenticité et qui soulignent cet aspect de sa personnalité.

7.1.3 Tableau-synthèse — Les discours sur la chanson dans son processus de création/production
L'interprétation (exécution) : l'instrumentation et la voix

	M. Cassivi <i>La Presse</i> 21-10-95	Marsolais <i>Voir</i> 26-10-95	Surprenant <i>Le Droit</i> 28-10-95	R. Lussier <i>La Tribune</i> 28-10-95	D. Martel <i>J de Québec</i> 28-10-95	P. Millot <i>Châtelaine</i> janvier 96	M.-C. Blais <i>La Presse</i> 20-01-96	Montmarquette <i>Vamp</i> juin-juillet 96
Voix	lieu d'enregistrement : Saint-Venant = plus authentique	«chante encore mieux qu'avant»	«L'oreille a rendez-vous avec le plaisir.»	reflet de la personnalité		«rauque, chaude, enjouée»; //«quête de naturel et de vérité»; reflet de la personnalité	talent naturel avec un long travail (neuf ans de cours)	
Instrumentation			riche	univers musical raffiné, fouillé, enrichi // Bouchard				
Travail de l'arrangeur					arrangements minimalistes			arrangements minimalistes
Musique			riche					
Réalisation			impeccable					
Aperçu global								plus intime dans les textes et l'interprétation

7.2 Les discours sur le résultat musical ou les écrans de la réception/perception

Les discours critiques s'attardent bien sûr au résultat musical lui-même, c'est-à-dire à une chanson comme telle (7.2.1), à l'album (7.2.2), aux vidéoclips (7.2.3) ou au spectacle en direct (7.2.4). Ces discours constituent aussi des écrans pour l'auditeur/spectateur. Mais ces écrans, de quoi sont-ils constitués? En fait, quels critères retrouve-t-on à la base de ces discours? Qu'est-ce que ces discours disent du résultat musical et comment le disent-ils? En font-ils l'analyse? Qu'en retiennent-ils?

À part le discours universitaire spécialisé, on peut dire que l'analyse reste superficielle et se contente de proposer une lecture thématique. Souvent, les critiques citent quelques paroles pour illustrer le ou les thèmes qu'ils ont retenus. C'est du moins la conclusion à laquelle nous arrivons lorsque nous parcourons le discours critique sur les chansons de *D'instinct* et sur tout l'album. Le cas de la chanson «Rester debout» est cependant différent. C'est le premier extrait de l'album et la critique journalistique lui a accordé une attention particulière. Mais tout porte à croire qu'il s'agissait là aussi d'une stratégie promotionnelle. Encore une fois, le discours critique se superpose parfois au discours promotionnel et la frontière entre les deux n'est pas toujours clairement définie.

7.2.1 Le discours sur «Rester debout» et sur les autres chansons de l'album

«Rester debout»

Le premier extrait de l'album *D'instinct*, «Rester debout», a été diffusé sur les ondes radio à partir du 27 septembre 1995. Fait inhabituel, la journée même, un article du journal *La Presse* en

rendait compte et proposait déjà une analyse de cette chanson³³². On peut croire que cette analyse est endossée (et même encouragée, sinon suggérée) par le discours «officiel» de la mise en marché; et c'est d'ailleurs le premier document qu'on retrouve dans le dossier de presse (tel qu'il nous a été transmis par l'attachée de presse de Richard Séguin en date du 20 novembre 1995). L'article en question, relativement court, rapporte la sortie de «Rester debout» à la radio en situant cet événement dans le contexte politique qui prévaut à cette date : la proximité du référendum sur la souveraineté du Québec et la participation de Richard Séguin à un spectacle des «Artistes pour la souveraineté» qui aura lieu deux jours plus tard. C'est ce que souligne la légende de la photo : «La chanson *Rester debout* prend certainement une toute autre signification dans le contexte référendaire, avoue Richard Séguin, qui sera du spectacle des Artistes pour la souveraineté, vendredi au Forum.»³³³ De même, le titre insiste sur cet aspect de la chanson en soulignant qu'il s'agit d'«un texte ouvert à toutes les interprétations». Et Cassivi, qui ancre bien la chanson dans le contexte politique qui prévaut, cite presque tout un couplet de «Rester debout» :

(...) du rock (...) assorti d'un texte qui laisse libre cours à toutes sortes d'interprétations... surtout en cette intense période référendaire. *«Trop tôt, trop tard, à moi de décider / La route est longue, j'en ai les poings fermés / La grille ouverte, j'sais plus où aller / J'aurais pu, j'aurais dû, qui viennent me hanter» (...) Je resterai pas des heures dans l'enclos de la peur»*³³⁴

Le journaliste insiste sur cette interprétation politique, citant même les paroles de Richard Séguin:

«*Rester debout* prend certainement une toute autre signification dans le contexte référendaire», avoue l'auteur-compositeur, qui sera du spectacle des Artistes pour la

332

M. Cassivi, «Richard Séguin : du rock simple et un texte ouvert à toutes les interprétations», *La Presse*, mercredi 27 septembre 1995, p. A14.

333

Ibid.

334

Ibid.

souveraineté, vendredi au Forum, en compagnie de sa soeur Marie-Claire et des Beau Dommage, Paul Piché, Laurence Jalbert, etc. «C'est évident que les gens vont faire des rapprochements entre la chanson et la question nationale. Je ne l'ai pas écrite en fonction du référendum, mais je vis très bien avec ces rapprochements.»³³⁵

M. Cassivi lui a d'ailleurs posé la question clairement : «Est-ce que ce premier extrait n'a pas un peu été choisi en fonction de l'agenda référendaire?» Dans sa réponse, R. Séguin ne nie pas cette perspective politique très contextuelle, mais il l'élargit³³⁶ :

«Non, mais c'est une chanson qui rejoint ce que je crois et qui peut facilement s'appliquer à un projet collectif. Mes convictions sont connues, il n'y a pas d'ambiguïtés. Quelqu'un qui veut s'affirmer dans sa souveraineté individuelle ou dans sa souveraineté collective, c'est la même chose pour moi.»³³⁷

Dès lors, la *lecture* politique de «Rester debout» fait partie de l'image liée à la chanson³³⁸. «Rester debout», ce serait voter «oui» au référendum; c'est prendre ses responsabilités, se prendre en main, vouloir être souverain; être indépendant? On peut ajouter que l'engagement politique (souverainiste) n'est pas suggéré directement par le communiqué, mais plutôt par R. Séguin à travers Cassivi, qui jouerait ici pleinement son rôle d'écran. Ce qui confirmerait le caractère ponctuel de cette lecture de la chanson (qui a aussi été la chanson d'ouverture du spectacle de la Saint-Jean en 1996³³⁹).

335

M. Cassivi, *Art. cit.*, p. A14

336

Ce dont rendrait compte cette formulation du titre qui insiste sur l'ouverture : «à toutes les interprétations».

337

Ibid., *Art. cit.*, p. A14

338

Comme l'option politique souverainiste fait partie de l'image de Richard Séguin. À titre d'exemple, la participation de Séguin au spectacle des AS était un sujet de conversation de jeunes étudiants lors du lancement de l'album *D'instinct* près d'un mois plus tard.

339

Ajoutons qu'au moment où il donne des entrevues à la veille du spectacle pour la Saint-Jean, Richard Séguin prend ses distances par rapport à la dimension politique : «On va laisser parler les chansons, dit-il doucement. Après tout, on n'est pas là pour faire de la politique...» (cité par I. Hachey, «De l'électricité dans l'air...» dans *Le Devoir*, samedi 22 et dimanche 23 juin 1996, p. F6.

Cet élément de lecture politique est repris, un mois plus tard, par Sylvain Cormier (de façon très rhétorique, par la négative!) dans le compte rendu de sa rencontre avec Richard Séguin dans la livraison du *Devoir* du 27 octobre 1995, trois jours avant le référendum :

On n'a jamais parlé ouvertement du référendum. Jamais mentionné le mot. J'avais même oublié sa participation toute récente au show du Forum des Artistes pour la souveraineté. Pourtant, j'ai eu l'impression, durant toute cette heure passée ensemble à causer de l'écriture, de la composition, des arrangements de son complice guitariste Réjean Bouchard, de ses dessins du livret, de la longue élaboration de son nouvel album, le bien-nommé *D'instinct*, qu'on était en plein dedans, dans le coeur vivant de la question.³⁴⁰

Ce commentaire confirme que cette facette de l'image de R. Séguin (engagement politique) est bien reçue (lue) par les critiques, et transmise, par le fait même, à l'auditeur/spectateur. De plus, ici, S. Cormier suggère l'authenticité de l'engagement de Séguin, élargissant, de façon encore plus marquée, l'engagement politique à tout engagement. Ce que fera Séguin lors de plusieurs autres entrevues.

Si Cormier souligne cette possibilité d'une lecture politique, c'est pour la replacer dans un contexte plus large encore : «Peu importe la chanson que l'on évoquait, (...)»³⁴¹, ou de n'importe quelle autre, on en revenait là, à la même quête d'identité, au même besoin d'affirmation, absolument personnel, inévitablement collectif.» Suit alors une citation de R. Séguin qui parle de la difficulté de se tenir debout, que «se tenir debout tout seul, se tenir debout dans sa famille, se

340

S. Cormier, «L'envie d'y croire», *Le Devoir*, vendredi 27 octobre 1995, p. A1.

341

Suit ici une longue digression-énumération des chansons que l'on retrouve sur l'album avec une caractéristique musicale pour chacune et la citation de quelques paroles, comme pour faire un résumé de tout l'album.

tenir debout comme père, comme être humain, comme peuple, c'est la même chose.»³⁴² Ce qu'il disait d'ailleurs un mois plus tôt à M. Cassivi.

L'auditeur/spectateur et/ou le critique peut désormais lire la chanson d'un point de vue politique (et collectif), mais d'ores et déjà le champ d'interprétation est élargi, ce qui, d'un point de vue purement économique, est essentiel à la «survie» de la chanson, une fois l'événement politique ponctuel passé.

Notons que Richard Séguin (devenant ainsi lui-même un écran) propose sa propre lecture de la chanson «Rester debout». Dans le premier document de la presse écrite que nous avons retenu pour cette analyse, Marc Cassivi rapporte ces paroles de l'auteur-compositeur-interprète :

C'est l'histoire d'un personnage qui se parle lui-même de sa vie et qui confronte enfin ses peurs. Nous sommes tous des Icare qui tombent tôt ou tard, explique Richard Séguin à propos de ce premier extrait. C'est un album d'affirmation et je crois que la chanson l'exprime bien. C'est une façon claire pour moi de situer le personnage et la direction de l'album.³⁴³

Cette explication de R. Séguin permet de comprendre le choix de cette chanson comme premier extrait de l'album et elle offre également des éléments pour l'analyse du vidéoclip de Denis Villeneuve³⁴⁴. Ce commentaire («un album d'affirmation») permet peut-être aussi d'expliquer pourquoi Michèle Laferrière du *Soleil* et Christiane Laforge du *Quotidien* suggèrent une lecture politique de tout l'album : le glissement s'opère facilement entre «album d'affirmation» et engagement politique.

342

S. Cormier, *Art. cit.*

343

M. Cassivi, «Richard Séguin : du rock simple et un texte ouvert à toutes les interprétations», *La Presse*, mercredi 27 septembre 1995, p. A14.

344

Nous verrons plus loin (7.2.3) que le commentaire de Marc Coiteux au sujet du vidéoclip, justement, rappelle la lecture politique de la chanson «Rester debout», mais souligne aussi que le clip ne reprend aucun de ces éléments.

Les autres chansons de l'album

Il reste que le discours sur les chansons se limite la plupart du temps à une analyse thématique. Certains insistent sur le message; rares sont ceux qui vont au-delà des paroles.

C'est par exemple ce que fait Roger Chamberland dans son court compte rendu de l'album dans la revue *Québec français* :

(...) des textes des plus intimistes qui parlent (...) de la solidarité (...) avec ceux qui vivent des événements plus tragiques comme cette Zlata (...) : «Tu parles de paix et de bonheur des journées noires au fond d' la cave c'est une sirène qui donne l'heure c'est toute ta vie dans une enclave» («Lettre à Zlata»), chanson poignante écrite par Marc Chabot (...).³⁴⁵

Insistant sur les «textes», R. Chamberland va même jusqu'à citer les paroles d'une chanson pour souligner l'importance du message, et l'insuffisance de la musique à rendre ce message :

(...) mais les textes tiennent l'auditeur sur le qui-vive et lui rappellent que la chanson peut se faire porteuse de message que la musique à elle seule ne peut articuler et formuler. «Croire aux jours heureux° quand il y aura dans nos rires° la pluie qui tombera° sur la terre assoiffée» («L'envie d'y croire») ne peut être rendu par aucune musique.³⁴⁶

Très souvent, à la sortie de l'album, les critiques tentent de résumer le contenu (de chacune des chansons, ou presque) en catégorisant chacune des pièces au point de vue musical et au point de vue thématique, en faisant référence au message, lui-même tributaire de l'image.

Par exemple, de façon très rapide, J.-C. Surprenant fait une remarque à propos des textes, davantage pour insister sur les qualités de l'auteur et sur sa personnalité que sur le contenu du message — tout en faisant allusion à la «qualité» de l'écriture «poétique» (qui se traduit ici par

³⁴⁵

R. Chamberland, «L'hiver musical», *Québec français*, hiver 1996, numéro 100, p.106.

³⁴⁶

Ibid.

l'utilisation de la rime) : «On retrouve aussi le même Richard Séguin dans ses textes, écrits d'une plume très simple, un tantinet militants, toujours fidèles à la rime.»³⁴⁷ L'appréciation de la chanson comme résultat musical passe, encore une fois, à travers la grille (ou l'écran) de l'image.

De son côté, Sylvain Cormier cible quelques chansons et en cite un vers ou deux, de façon à donner une idée générale à la fois des paroles et de la musique :

«...du rock vigoureux *Jamais dompté* («Qui sait ce qu'on peut trouver / De l'autre côté de la rive»), de la mélancolique *Si loin* («Chacun fait son destin / J'en oubliais le mien»), du chamanique *Son des songes* («Enfin marcher / Un lac à traverser / La glace est mince et le rêve est lourd»), de la vibrante *Rester debout* («Trop tôt, trop tard, à moi de décider»), de *Rien ne sera plus comme avant* («Je t'ai donné ma faiblesse / Je la reprends aujourd'hui»), de *Sans détour* («Je peux te prédire l'avenir / On sera bien / On sera bien tous les deux / Car ta douleur au fond du coeur / Ne m'a jamais, jamais fait peur», ou de n'importe quelle autre...»³⁴⁸

Un peu plus loin, Cormier s'attarde davantage aux paroles pour faire ressortir un trait de personnalité de l'auteur-compositeur-interprète :

Hors modes, incapable de ne pas être touché, il continue envers et contre tout de porter sur son dos la souffrance du monde, la misère des «Ouvrières fatiguées / Adolescents perdus / Coeurs solitaires» (*Le Blues d'la rue*). Il a écrit un *protest song* pur et dur, *Comme un air de Guthrie*, où il décrit aujourd'hui la même disparité riches-pauvres qui avait mené à la Grande Dépression («Un air connu que le temps ramène / L'histoire d'un homme qu'on jette à la rue»)³⁴⁹.

Quant à Marc Cassivi, voici comment, sans citer les paroles, il rend compte d'une chanson qui lui a plu tout particulièrement, «Le Son des songes» :

(...) La ballade, à laquelle Florent Volant a prêté sa voix, est peut-être la pièce la

347

J.-C. Surprenant, «D'instinct, la fête», *Le Droit*, 28 octobre 1995, p. A4.

348

S. Cormier, «L'envie d'y croire», *Le Devoir*, 27 octobre 1995, p. A1.

349

Ibid., p. A12.

plus réussie de l'album. Une musique envoûtante, dépouillée. Un hymne à la beauté et au calme de ces terres vastes et mystérieuses, qui en a ému plus d'un lors d'une écoute privée de l'album, fin septembre.³⁵⁰

Avec ce commentaire, tout ce qu'on apprend de la chanson, c'est le style à laquelle elle appartient («ballade»), l'évocation d'une atmosphère («une musique envoûtante, dépouillée») et son impact sur les auditeurs («qui en a ému plus d'un»). Il s'agit là de constatations empiriques plutôt que d'une véritable analyse.

Ainsi, que ce soit dans les entrevues ou les critiques comme telles, l'analyse des chansons occupe très peu d'espace et souvent, il s'agit de suggérer des atmosphères, des sentiments ainsi que de marquer l'adéquation entre la chanson et l'image de l'artiste — à défaut d'y retrouver une projection de l'artiste lui-même.

7.2.2 Le discours sur l'album *D'instinct*: les entrevues et les critiques

L'analyse politique de la chanson «Rester debout», puis de l'album, est présente ailleurs chez la critique. On peut croire que c'est parce que la chanson (et l'album) sont sortis au moment où Richard Séguin participait à une manifestation «politique»³⁵¹. Le «coup d'envoi» a été donné par le premier journaliste à rendre compte de la chanson et de l'album (Marc Cassivi); dans la foulée, les autres ont suivi. Mis à part l'ouverture à une problématique plus large par Sylvain Cormier, notons

350

M. Cassivi, «Au pays de Kashtin, Séguin a surmonté ses peurs», *La Presse*, samedi le 21 octobre 1995, p. D2.

351

Le spectacle au Forum des AS (Artistes pour la souveraineté). L'article de Brian Myles dans *Le Devoir* (section «politique») et celui de Laurent Saulnier dans *Voir* en témoignent.

les commentaires de Jean-Claude Surprenant dans *Le Droit*³⁵² ainsi que de Michèle Laferrière qui, dans *Le Soleil*³⁵³, va même jusqu'à suggérer une lecture politique de tout l'album, sans toutefois nuancer son propos comme le fait Cormier. Les deux critiques font d'ailleurs allusion dans leurs textes respectifs au même élément (en l'exploitant de façon différente) : un « jeu de mots » avec « distinct » et « d'instinct ». Ainsi, en relation avec l'engagement politique de R. Séguin, J.-C. Surprenant commence sa critique en reprenant le jeu de mots à son compte : « Obsédé par le référendum ? Attention : cet album ne s'intitule pas *Distinct*, mais *D'instinct* », pour conclure que ce disque n'a rien de très distinct des précédents, ou si peu, mais que c'est néanmoins un bon album. Quant à Michèle Laferrière, elle rapporte son entrevue avec Richard Séguin et souligne que le leitmotiv de l'album est la responsabilité sociale, la solidarité, la nécessité d'avancer et de se serrer les coudes. Elle suggère alors la lecture politique (souverainiste) que l'on peut faire de tout l'album, son propos étant tout de même nuancé par les commentaires mêmes de l'auteur : « La plupart des pièces sont donc perçues comme référendaires, ce dont se défend le chanteur. "Je ne suis pas un porte-étendard, insiste-t-il. Mon album s'appelle *D'instinct*, pas distinct." »

Dans la même veine, Sylvain Cormier rapporte les paroles de Richard Séguin lors de la soirée référendaire : « Richard Séguin multipliait les accolades, irradiant de bonheur, affichant une confiance sans ombre sur l'écran géant, qui retransmettait l'effervescence du Medley à la grandeur de la province. Il a eu les mots qu'il fallait, le gaillard de Pointe-aux-Trembles : "Nous ne voulons

352

J.-C. Surprenant, « D'instinct, la fête », *Le Droit*, « Arts et spectacles », 28 octobre 1995, p. A4. L'article contient, entre autres, une critique de l'album de Séguin.

353

M. Laferrière. « Séguin, solidaire plus que jamais », *Le Soleil*, « Arts et spectacles », 28 octobre 1995, p. C5.

pas être distincts, nous voulons être souverains!"³⁵⁴

Encore une fois, cet engagement politique fait partie de l'image de Séguin, mais ce n'est pas le seul élément que les discours critiques retiendront.

À partir du moment où l'album est sur le marché, les discours se multiplient. Déjà, en voulant rendre compte du premier discours critique (celui de Marc Cassivi), nous avons pu montrer qu'il avait donné le ton (peut-on parler d'influence?) aux autres³⁵⁵ qui ont suivi un mois plus tard, à la sortie de l'album. Cela nous permet déjà d'esquisser le mouvement dominant les différents discours critiques, qu'il s'agisse d'entrevues accordées à l'occasion de la sortie de l'album, du début des spectacles ou de la tournée, ou pour d'autres motifs, ou encore de critiques comme telles de l'album. Il semble bien que l'album et l'image sont au centre du propos des entrevues, et que c'est l'image surtout qui est le point de référence de la critique de l'album.

Les entrevues

Voici ce qu'écrit Marc Cassivi dans *La Presse*, à quelques jours du lancement de l'album:

Un bonheur qui rime, entre autres, avec le rock familial de *Rester debout*, la steel guitar de *Rien comme avant* (sic), le piano de *L'envie d'y croire*, le blues de *Guthrie* (sic), qui compare la dépression des années 30 à celle des années 90, et *D'instinct*

354

S. Cormier, «Party référendaire au Medley» (Faute de casser leur bail, les Colocs cassent la baraque), *Le Devoir*, «politique», 31 octobre 1995, p. A5. La presse écrite a bien noté la présence de R. Séguin lors de la soirée référendaire au Medley.

355

S. Cormier, M. Laferrière, etc.

j'irai, la dernière pièce, qui a quelque chose d'aérien et d'incantatoire.³⁵⁶

Près d'une semaine plus tard, dans *Le Devoir*, Sylvain Cormier développe, parlant

...du rock vigoureux *Jamais dompté* («Qui sait ce qu'on peut trouver / De l'autre côté de la rive»), de la mélancolique *Si loin* («Chacun fait son destin / J'en oubliais le mien»), du chamanique *Son des songes* («Enfin marcher / Un lac à traverser / La glace est mince et le rêve est lourd»), de la vibrante *Rester debout* («Trop tôt, trop tard, à moi de décider»), de *Rien ne sera plus comme avant* («Je t'ai donné ma faiblesse / Je la reprends aujourd'hui»), de *Sans détour* («Je peux te prédire l'avenir / On sera bien / On sera bien tous les deux / Car ta douleur au fond du coeur / Ne m'a jamais, jamais fait peur», ou de n'importe quelle autre...³⁵⁷

On le voit, bien que l'objectif (parler et décrire des chansons de l'album) soit le même, les deux commentaires restent assez différents quant à leur contenu. Aucun n'est exhaustif en ce qui concerne les titres de l'album, et seules deux chansons («Rester debout» et «Rien ne sera plus comme avant») se retrouvent sous la plume des deux journalistes. Cassivi insiste davantage sur le style musical auquel appartient la chanson (rock, blues), ou encore il leur associe une couleur instrumentale particulière (steel guitar, piano) et il parle d'un disque d'intimité, alors que Cormier ne caractérise qu'une seule chanson par son style musical (rock vigoureux) et ne fait mention d'aucun instrument alors qu'il parle plutôt d'un disque d'affirmation. Il préfère qualifier l'atmosphère qui se dégage des chansons («mélancolique», «chamanique», «vibrante») et citer quelques paroles pour chacune. L'approche est donc différente, Cormier accordant plus d'importance aux paroles. Mais peut-être est-ce, en partie, à cause des conditions d'écoute. Marc Cassivi a réalisé son entrevue avec Séguin au mois d'août alors qu'il était en studio, en train d'enregistrer l'album³⁵⁸, et le compte rendu de cette

³⁵⁶

M. Cassivi, «Séguin : d'instinct», *La Presse*, samedi 21 octobre 1995, p. D1 et D2.

³⁵⁷

S. Cormier, «Richard Séguin en entrevue. L'envie d'y croire. Il est ainsi fait. D'instinct. Il ne peut pas s'en empêcher.», *Le Devoir*, vendredi 27 octobre 1995, A1 et A12.

³⁵⁸

«Lorsque je rencontre Richard Séguin au mois d'août, dans un appartement spacieux de la rue Viger transformé en studio, les deux complices composent une nouvelle version d'*En cherchant son étoile*.»

entrevue paraît à la fin du mois de septembre alors que Sylvain Cormier a rencontré R. Séguin à la fin du mois d'octobre, au moment de la parution de l'album. Il a donc devant lui le produit fini, le livret des paroles, le loisir d'écouter les chansons plusieurs fois, etc.

Dans les deux cas cependant, on note une appréciation des différentes pièces qui veut davantage suggérer une atmosphère (musicale ou autre) que tenter de décoder ou de lire un message précis — du moins dans l'appréciation générale de l'album. Il n'est pas question d'analyse : cette «lecture» superficielle des chansons ne fait que donner un point d'ancrage à l'auditeur, le message étant davantage dans le contenu de l'entrevue ou dans toutes les allusions à l'image de l'artiste.

À titre de comparaison, nous pouvons citer M. Laferrière, qui, dans *Le Soleil*, opte pour une classification thématique de quelques chansons... fortement inspirée (comme d'autres d'ailleurs), du communiqué : «Le fossé entre les riches et les pauvres (*Comme un air de Guthrie*), sa compassion envers les êtres écorchés et blessés (*Le Blues d' la rue* et *En cherchant son étoile*), l'amour (*D'instinct j'irai* et *Sans détour*) et même la foi (*L'envie d'y croire*)...»³⁵⁹ Dans ce cas-ci, c'est le discours promotionnel qui suggère en grande partie le message : il n'y a qu'à relire le communiqué du 24 octobre 1995 pour s'en convaincre (voir section 6.4).

D'un autre point de vue, notons aussi que tant le discours de Sylvain Cormier que celui de Marc Cassivi (les deux chroniqueurs des plus importants quotidiens montréalais de langue française) s'apparentent à un discours critique portant sur une oeuvre littéraire. Ainsi, Marc Cassivi

359

M. Laferrière, «Séguin, solidaire plus que jamais...», *Le Soleil*. Arts et spectacles, samedi 28 octobre 1995, p. C5. Elle insiste également sur la «continuité», autre élément suggéré par le communiqué : «*D'instinct* est simplement un album de continuité...»

croit important de cerner tout l'album, de lui conférer une unité thématique, un projet artistique : «un disque d'intimité, atmosphérique, qui dégage une énergie nouvelle, continue et positive.» Et pour appuyer son propos, pour conférer encore plus d'importance à cet aspect de l'album ou au travail de l'auteur-compositeur-interprète, il cite R. Séguin : «J'avais besoin que cet album-là soit instinctif. J'avais un grand besoin d'affirmation, explique l'auteur-compositeur-interprète. Non pas pour renier des choses, mais plutôt dans le but de faire un bilan.³⁶⁰» Ces dernières paroles sont reprises dans la mise en page de l'entrevue et placées bien en évidence, presque au centre de la page, soutenant l'illustration de Séguin au milieu du «studio».

Dans son compte rendu de l'entrevue que Richard Séguin lui accordait, S. Cormier propose lui aussi une analyse globale de l'album, qui serait un cheminement, lui accordant ainsi une unité, un fil conducteur, comme à un recueil de poésie : «Sur tout l'album, Séguin tombe et se relève, a peur et l'admet, recule et avance, jusqu'à en arriver, aux deux dernières chansons, *D'instinct j'irai* et *Sans détour*, à une sorte de certitude tranquille».³⁶¹

On peut croire que cette insistance sur l'unité de l'album «concrétise» l'aspect de cohérence que souligne (suggère?) le discours promotionnel.

D'autres entrevues accordées aux journalistes de différents quotidiens paraissent autour du lancement de l'album, ce qui permet de croire que le principal objectif est la promotion de l'album.

C'est le cas de l'entrevue accordée à Denise Martel du *Journal de Québec*. Cette entrevue

360

M. Cassivi, «Séguin : d'instinct», *La Presse*, samedi 21 octobre 1995, p. D1 et D2.

361

S. Cormier, «Richard Séguin en entrevue. **L'envie d'y croire...**», *Le Devoir*, vendredi 27 octobre 1995, p. A12.

a lieu après le lancement (qui a eu lieu le jeudi 26 octobre à Québec) et c'est l'occasion pour la journaliste de faire, à son tour, le rapprochement entre le référendum (nous sommes à deux jours du vote lorsque paraît ce compte rendu) et la chanson «Rester debout». Mais le volet politique ne prend pas toute la place. La journaliste insiste aussi sur les qualités humaines de Richard Séguin, «simple, chaleureux, attentif». Elle souligne aussi sa spontanéité de même que l'importance du mot «instinct» dans sa démarche et le complicité avec Réjean Bouchard.³⁶²

Dans *Le Quotidien* de Chicoutimi, Christiane Laforge effectue elle aussi le rapprochement avec le volet politique. Cette fois, ce n'est pas seulement «Rester debout» qui peut être lue selon une «grille référendaire», mais bien tout l'album, (comme le suggérait aussi la journaliste du *Soleil*) — et c'est Richard Séguin lui-même qui l'exprime, prenant soin dans le même souffle d'élargir la perspective :

Le contexte politique fait partie de ses réalités. Tout fait partie du tout. «On est façonné par le territoire, dit-il. On peut interpréter toutes les chansons de l'album à travers une grille référendaire.» Ce serait réducteur, d'autant plus que les textes questionnent davantage les réalités des êtres en bute à des situations comme la pauvreté, la douleur, les silences, la résignation.» «Il faut travailler avec l'indignation. Il y a des choses qu'on ne peut pas supporter.»³⁶³

La journaliste souligne également la sensibilité et la générosité du «chanteur engagé», de même que la collaboration avec Réjean Bouchard, «complice et réalisateur de l'album».

Rachel Lussier, pour *La Tribune*, a conduit son entrevue chez Richard Séguin, à Saint-

362

D. Martel, «Plus qu'une chanson, une affaire de tripes», *Le Journal de Québec*, samedi 28 octobre 1995, p. S5.

363

C. Laforge, «Laisser les mots venir d'instinct» dans *Le Quotidien*, samedi 28 octobre 1995.

Venant, «là où est né l'album le plus affirmé du musicien poète»³⁶⁴. Dans le premier article, R. Lussier soulignait qu'il s'agissait d'un album attendu et annonçait déjà que ce «Séguin nouveau» était en fait un album de «continuité» : «Séguin a marché sur les traces de... Séguin. (...) non, le faiseur de chansons (l'expression est de lui) n'a pas changé. Il a avancé.»³⁶⁵ Elle parle aussi de ses talents de mélodiste, de sa voix «de plus en plus ample», de sa «fidélité aux sonorités guitares», de son style tendre ou agressif, de son authenticité («une parole qui ne se dément pas»), de son charisme sur disque; de sa poésie.

Le compte rendu de l'entrevue comme telle, qui paraît la semaine suivante, insiste sur l'idée de continuité : Séguin est «fidèle à lui-même», surtout en ce qui a trait à son engagement social («il prend position»). La journaliste souligne à nouveau l'«amplitude de la voix», dans le prologue, qu'elle associe à la «générosité du don de soi». Lucidité, compréhension, compassion, conscience, indulgence, maturité, humilité; doute, recommencement, indignation, solidarité sont les «qualités humaines» qu'elle retient tout en parlant de l'album et en énumérant les chansons qu'il contient.

Comme les autres journalistes, Manon Guilbert aborde le volet politique : «Toutes les chansons peuvent être comprises à la lumière du nationalisme» écrit-elle. Et pour appuyer cet énoncé, elle cite Richard Séguin, qui insiste, lui, sur l'affirmation :

«Il serait trop dur pour une société, dit-il, de faire face deux fois, pour une même génération, au refus. Il faut que ça bouge, que s'enclenche le vrai débat de société. Il faut poser des questions aux gouvernements, aux artistes afin d'être maître de

364

R. Lussier, «Richard Séguin. De rêve, de lucidité et d'instinct.», *La Tribune*, samedi 28 octobre 1995. L'entrevue avait été annoncée la fin de semaine précédente dans le même journal dans un court article intitulé «Le Séguin nouveau arrive... "du fond des Appalaches"» qui annonçait également le lancement du nouvel album.

365

Ibid.

notre destinée. Dans cet album, il y a beaucoup d'affirmation.»³⁶⁶

Encore une fois, le nationalisme (et, plus précisément, dans le contexte politique du moment, le deuxième référendum sur la souveraineté du Québec) s'insère dans l'image de Séguin; encore une fois, celui-ci l'associe à l'idée, plus générale, d'affirmation (mais cette affirmation n'est-ce pas un euphémisme pour suggérer «dire *oui* au référendum»?).

Une des premières, M. Guilbert souligne «des talents jusqu'ici inconnus de Séguin», les gravures qu'on retrouve dans le livret de l'album (et sur la pochette), son «oeuvre». Elle retient surtout des douze chansons «le retour aux valeurs premières et essentielles», comme le souligne d'ailleurs le titre de son article (la nature? l'authenticité?). Elle note enfin que «*D'instinct* est un album plus grave que le précédent». Elle nous présente Séguin comme un artisan, qui crée dans la solitude, mais qui travaille en équipe; elle note son refus de la désillusion, sa recherche du mot juste, sa spontanéité; la solidité de ses musiciens, sa fébrilité «dans l'attente de voir comment on recevra son petit dernier.» Elle s'attarde à la chanson «Sur un air de Guthrie», la première de l'album, situant Guthrie comme étant le «roi du *protest song*» et comparant le rôle qu'il jouait aux USA à celui de Félix Leclerc pour la chanson québécoise.

D'autres entrevues, au cours desquelles il a bien sûr été question de l'album *D'instinct*, ont paru dans des revues ou dans des journaux régionaux à d'autres moments que lors du lancement de l'album.

Ainsi, en avril 96, on pouvait lire le compte rendu d'une entrevue d'Hélène Pedneault (une complice de l'époque des Séguin) avec Richard Séguin dans *Elle Québec*. Encore une fois, le

366

M. Guilbert, «Richard Séguin fait un retour aux valeurs essentielles», *Le Journal de Montréal*, vendredi 27 octobre 1995.

discours insiste sur la continuité de ce que l'artiste défend depuis les années 70, sur le lien entre ses chansons et son engagement social («il n'y a pas de différence, pour Séguin, entre elles et son engagement social»). La thématique est restée la même :

Dans ce qu'il défend aujourd'hui, rien n'est récent. Les entrevues des Séguin, publiées au début des années 70, auraient pu être faites la semaine dernière. À l'époque, le frère et la sœur avaient 20 ans. Complètement en marge du show-business, ils dénonçaient le viol de la Terre, parlaient d'écologie, de désarmement, de responsabilités, de solidarité. Ils ont écrit la première chanson à prendre la défense des Amérindiens, pillés par les Blancs jusqu'à l'humiliante tutelle.³⁶⁷

Et pour bien montrer la continuité au sujet de ce dernier thème — les Autochtones — H. Pedneault souligne l'amitié qui unit Richard Séguin et Florent Vollant (et les Autochtones), qui se sont rencontrés lors d'une manifestation des Artistes pour la paix, de même que le voyage de Séguin sur les terres ancestrales de Vollant et la chanson «Le son des songes». On retrouve aussi l'importance de la nature (les Appalaches) pour la création et le travail de la voix présenté comme une expérience d'introspection, comme un gage d'authenticité aussi :

Il parle de sa voix comme si elle était de chair, comment elle traverse le corps et le transforme : elle peut guérir et être un lieu de découvertes sur soi, en plus d'être un pont vers les autres. Il l'a travaillée simplement, dit-il, «comme on fait du yoga ou comme on va faire une marche quotidienne. Il faut chercher à atteindre la *vérité* qu'il y a dans notre voix, cette *vérité* qui nous porte au-delà de nous-mêmes. Pour moi, chercher ma voix est aussi une réconciliation, j'en reviens toujours à ça.»³⁶⁸

Dans une revue surtout destinée aux jeunes, *Vamp*³⁶⁹, on peut lire le compte rendu d'une

367

H. Pedneault, «Richard Séguin brise le silence», *Elle Québec*, avril 1996, p.46.

368

Ibid., p.48. Nous soulignons : ce n'est pas la première fois qu'un discours associe la vérité à la voix de l'interprète; mais c'est la première fois que c'est l'interprète lui-même qui l'affirme. Aussi, cette amitié avec Florent Vollant, sur laquelle H. Pedneault insiste et le voyage sur les terres ancestrales avaient été notés par Cassivi en octobre 1995. On pouvait voir Florent Vollant aussi dans *Fragments d'instinct*.

369

Revue francophone éditée par les Communications Vamp inc. (imprimée par Québecor) et produite par «deux jeunes dans la vingtaine, fanatiques de tous genres de musique et fatigués de s'abreuver à des sources anglophones, plus souvent qu'autrement étrangères...» La revue semble cependant n'avoir pas fait long feu

entrevue avec Richard Séguin où il est question de continuité, des deux pôles de l'écriture de Séguin, comme il le définit lui-même, «le texte d'implication sociale et le texte d'intimité». On insiste aussi sur le fait que même s'il dépeint «une société qui n'est pas toujours rose», Séguin «trouve des solutions». Question peut-être de l'ancrer dans le contexte nord-américain, on souligne les influences de Bruce Springsteen et James Taylor.

Dans une entrevue réalisée à l'occasion de la tournée, on retrouve aussi l'idée de continuité; en fait, on parle de la redondance de certains thèmes qui hanteraient Séguin : «“Je «marche» dans pas mal de tounes. Les mots marche, cherche, doute, route et lumière sont à proscrire pour les prochaines compositions!”», s'exclame-t-il en riant.³⁷⁰ On parle aussi d'un disque proche de la nature, de l'univers des Séguin, un retour aux «valeurs essentielles» (comme le titrait le *Journal de Montréal*): «l'album *D'instinct* semble se détacher des valeurs urbaines, propres à ses compositions précédentes, pour mieux décrire les valeurs essentielles, pour mieux s'homogénéiser avec la nature». On parle de «l'appel de l'espace, la continuelle quête de liberté, le retour aux sources». Mais on note aussi qu'il s'agit d'un album «plus intérieur, plus dense».

On le voit, si les entrevues entourant la sortie de l'album sont l'occasion de parler des chansons, c'est davantage pour rappeler certaines valeurs auxquelles adhère l'artiste, certaines qualités, surtout morales, qu'on lui attribue. Dans les entrevues, c'est aussi l'artiste qui s'adresse à l'auditeur/spectateur (pour qu'il puisse s'identifier à lui, s'y projeter?), le critique étant un relais/écran. En ce sens, la frontière entre un discours promotionnel et un discours critique s'avère

puisque trois numéros seulement ont paru. L'entrevue avec Richard Séguin, que nous avons déjà souvent citée, a été réalisée par Carole Montmarquette dans le numéro 3 de la revue, juin-juillet 1996.

370

J.-S. Le Neindre, «Séguin reprend la route», *Fusion*, avril 1996, p.5.

parfois «poreuse».

Les critiques de l'album

Par ailleurs, quels discours (autres que les entrevues) a-t-on tenu sur l'album *D'instinct*? Plusieurs critiques ont paru quelques jours après le lancement, dans le journal du samedi. Quelques-uns ont fait une deuxième critique dans leur revue de fin d'année (P. Marsolais dans *Voir* et A. Brunet dans *La Presse*); d'autres critiques, moins favorables, sont venues plus tard. Dans les revues qui ont fait mention de l'album, les commentaires ne se sont pas trop fait attendre.

C'est dans l'hebdomadaire *Voir*³⁷¹ qu'on peut lire la première critique en bonne et due forme de l'album *D'instinct*; en fait, dans le premier numéro suivant le lancement de l'album. Patrick Marsolais y insiste sur la continuité : «...l'artiste québécois au parcours le mieux contrôlé» et «Séguin n'a pas beaucoup changé» (dans le «Guide disques 95»). Et plutôt que de parler de son engagement comme tel, il le rattache à un style, l'inscrit dans une filiation proprement nord-américaine : «fidèle au credo des singers-songwriters tel Dylan ou Springsteen...». Mais pour lui, la continuité, c'est aussi le déjà entendu : «thèmes déjà entendus (*Si loin*)». Et pour la couleur générale de l'album, il s'en tient à quelque chose de plus vague, parlant «des atmosphères plus intimes, parfois même sacrées (*Le Son des songes*)», soulignant aussi le travail de Réjean Bouchard. Dans l'ensemble, la critique est élogieuse, en particulier lorsqu'il est question de la voix : «Et si l'on vous dit en plus que

371

P. Marsolais, «Richard Séguin» dans *Voir*, 26 octobre 1995, p. 12. Son opinion est sensiblement la même alors qu'il en fait un choix du Guide disques dans *Voir*, 30 novembre 1995, p.21. Il insiste alors à nouveau sur la constance, les thèmes, les arrangements.

Séguin chante encore mieux qu'avant, vous comprendrez qu'on a ici affaire à un incontournable. Un de plus dans son cas.» Et comme dans les compte rendus d'entrevues de M. Cassivi et de Sylvain Cormier, ainsi que chez d'autres journalistes, Marsolais parle d'une «oeuvre».

Dans *Le Droit*, J-C. Surprenant note lui aussi «un petit quelque chose de déjà entendu»³⁷², sans le justifier par la notion de «continuité», concédant plutôt que si l'album «ressemble aux autres», c'est «néanmoins (...) un bon album». Mais il souligne également la qualité musicale de l'album, la «réalisation impeccable», et «surtout, une musique et une instrumentation riches» (le travail de Réjean Bouchard), sans oublier «la voix de Séguin, bien sûr». Plus réservé que Marsolais, il insiste cependant presque sur les mêmes éléments. À quelques jours du référendum, il rappelle la distanciation politique que d'autres ont déjà noté : «cet album ne s'intitule pas *Distinct*, mais *D'instinct*.»

Alain Brunet, dans *La Presse*, parle plutôt de «maturité» : c'est d'ailleurs le titre de son article³⁷³. Il insiste aussi sur la continuité («poursuit l'aménagement de son univers») qu'il associe à la maturité («...déploie sur *D'instinct* un quart de siècle de maturité»). Il souligne son engagement («...un homme de principes progressistes, avec un coeur qui bat à gauche. Et qui s'enlise quelquefois dans sa quête d'unité...»), de même que son authenticité («véracité de l'émotion et le raffinement musical. Voilà pourquoi il demeure un artiste important.»). Il note lui aussi la complicité avec son arrangeur et guitariste Réjean Bouchard; s'attarde aux arrangements, aux «textures exceptionnelles»

372

J.-C. Surprenant, «D'instinct, la fête», *Le Droit*, 28 octobre 1995, p. A4.

373

A. Brunet, «La maturité» dans *La Presse*, Art et spectacle, samedi 28 octobre 1995, p. D 14. Voir aussi le choix de fin d'année dans lequel il retient «l'oeuvre mature de Richard Séguin» («Une année de nostalgie», *La Presse*, Arts et spectacle, samedi 23 décembre 1995, p. D 11.)

qui font que *D'instinct* n'aurait «rien à envier aux meilleurs disques de chanson américaine». A. Brunet s'attarde également de façon plus précise aux pièces de l'album (un peu comme l'avaient fait Cassivi et Cormier — qui ne proposent d'ailleurs pas de critiques en bonne et due forme de l'album — dans leurs entrevues). Le «résumé» qu'il en fait se démarque d'ailleurs du discours promotionnel:

S'inscrivant en faux contre les pleins qui se remplissent indûment les poches au détriment d'une classe ouvrière qui ne cesse de se paupériser (*Comme un air de Guthrie*), vénérant la rébellion (fictive?) d'un frère aîné (*Jamais dompté*), dépeignant les vertiges de l'éloignement (*Si loin*), évoquant la vision amérindienne des grands espaces (*Le son des songes*), illustrant la quête d'un homme seul malgré tout (*Rester debout*) ou les balafres d'un musicien qui fait la manche (*Le Blues d'la rue*)...³⁷⁴

Il pose aussi un regard plus critique sur les textes : «...Séguin vogue entre les clichés de la conscience progressiste et une pensée poétique plus nuancée. C'est vous dire qu'il n'a jamais été et ne sera probablement jamais un auteur de très haut niveau», parlant même de «lyrisme», de «romantisme candide» et de «relents bucoliques». Ce qui ne l'empêche pas de conclure que Séguin est un «artiste important».

François Desmeules, dans *Voir* (Québec)³⁷⁵, propose sa critique de l'album *D'instinct*, dans le premier numéro suivant le lancement (qui, rappelons-le, a eu lieu à Québec deux jours plus tard qu'à Montréal, soit le jeudi 26 octobre) : son appréciation de l'album se double donc d'un compte rendu du lancement et de la conférence de presse qui l'accompagnait. Son appréciation de l'album est ainsi étroitement liée au discours promotionnel. Comme les autres journalistes, il souligne «que le nouveau Séguin ressemble à... du Séguin» (c'est d'ailleurs le bas de vignette accompagnant la

374

A. Brunet, *Art. cit.*

375

F. Desmeules, «Richard Séguin. Sens unique.», *Voir* (Québec), le 2 novembre 1995.

photo de Séguin) en notant toutefois que «la comparaison n'est pas péjorative». Il parle aussi de «fidélité», en particulier en ce qui concerne les thèmes abordés par Séguin : «partage, fraternité, conscience sociale». Un des premiers, il souligne aussi le côté «écologique» de *D'instinct*, s'attardant à la facture de l'album et du livret, de même qu'au lieu d'écriture :

Conférence de presse en forme de remerciements. Au fil des réponses, on comprend que *D'instinct* est notre premier disque cent pour cent écologique. Pensé, construit au fond des Appalaches, enregistré au naturel, son élégante pochette à la française ne contient que des matières recyclables... son beau livret fait de papier, recyclé. Reste la feuille de teflon, le CD, son contenu non recyclable.³⁷⁶

F. Desmeules souligne, lui aussi, le travail de Réjean Bouchard, parle de «l'exceptionnel fini sonore» de l'album et suggère qu'il contient «une pleine main de hits potentiels qui, on le sent, doivent particulièrement bien tenir la scène». Il conclut qu'il s'agit là du meilleur album de Séguin, où il «a raffiné son art et sa pratique», une autre façon de parler de maturité.

La critique de M. Laferrière du *Soleil* paraît plus de deux mois après la sortie de l'album (et après son entrevue avec R. Séguin), dans un article intitulé «Les négligés d'une année fort bien remplie». En sous-titre, on peut lire «Un disque d'or pour Richard Séguin», ce qui est une façon de s'en remettre au public pour juger du succès de l'album; cela offre aussi un prétexte pour parler de l'album. Sa très courte critique insiste sur trois valeurs : la continuité (au lieu de la répétition), l'engagement et l'authenticité. «Depuis deux mois, j'ai eu le temps d'apprivoiser *D'instinct* et de me débarrasser de cette désagréable impression de déjà entendu. Aujourd'hui, je préfère parler de continuité et de constance dans les préoccupations sociales et la démarche musicale. J'y vois un

376

F. Desmeules, *Art. cit.*

signe d'équilibre et d'intégrité.»³⁷⁷ D'emblée, on peut dire que cette appréciation de l'album repose sur le discours promotionnel. Mais encore plus que le critique du journal *Le Droit*, M. Laferrière émet quelques réserves, en particulier quant aux textes (elle rejoint en cela A. Brunet) qu'elle nuance par son appréciation de la musique, et plus personnelle : «Je me laisse bercer par les mélodies que Séguin sait si bien faire naître et j'oublie les quelques clichés de sa poésie.» Le recul lui offre la possibilité de nuancer son appréciation de l'album qui aurait été, deux mois plus tôt, moins positive — du moins, on peut le penser.

Dans un autre type de périodique, on peut retenir la critique de Roger Chamberland³⁷⁸ selon qui Séguin relève un double défi : «maintenir le cap tout en sachant se renouveler», ce qui, d'une certaine façon, rappelle la «continuité» dont ont parlé d'autres critiques. Il résume l'album en donnant les thèmes, de façon très générale, que les chansons abordent : «textes plus intimistes qui parlent du temps qui passe, de la vie en ville, de la solidarité qui se tisse entre les parias de la société, mais aussi avec ceux qui vivent des moments plus tragiques comme cette Zlata». Les thèmes que Chamberland retient montrent l'engagement, l'urbanité, les qualités humaines aussi de Séguin. Il ajoute un nouvel élément à la critique en faisant le lien avec l'album *Récolte de rêves* et en soulignant la présence des thèmes chers aux années 70 (bonheur, amour, paix et harmonie avec la nature) dans ce nouvel album de Séguin. En ce qui concerne les textes, Chamberland est le critique qui va le plus loin dans l'éloge, affirmant que Séguin «renoue avec la chanson de répertoire».

377

M. Laferrière, «Les négligés d'une année fort bien remplie», *Le Soleil*, Arts et spectacles, mercredi 3 janvier 1996, p. B4.

378

R. Chamberland, «L'hiver musical» dans *Québec français*, hiver 1996, no 100, p. 106.

Toujours dans la presse écrite, on peut noter les quelques remarques de Pascale Millot dans une critique doublée d'une courte entrevue dans *Châtelaine*³⁷⁹ et qui résume les thèmes à «l'injustice sociale, le départ, la liberté», insiste sur le travail malgré les succès et les prix («ne peut s'endormir sur ses lauriers»), sur le lieu d'écriture (la campagne de Saint-Venant). P. Millot soutient également que *D'instinct* est un album «plus “minimaliste” que le précédent dans les arrangements musicaux». Nous avons déjà noté qu'elle s'attarde à l'aspect physique de Séguin («le beau chanteur aux yeux clairs comme de l'eau») et à sa voix, à laquelle elle associe les valeurs d'authenticité, de vérité, de continuité aussi : «Sa voix ressemble à ce qu'il est, à cette quête de naturel et de vérité qu'il poursuit d'album en album.»

Dans les entrevues télévisées, on ne parle pas des chansons (ou très peu), si ce n'est pour présenter rapidement celle qui sera interprétée. Le médium télévisuel semble davantage se prêter à la promotion qu'à la critique... Et existe-t-il un meilleur moyen de promouvoir une chanson, un album, un spectacle que de proposer une ou quelques chansons «live»?

7.2.3 Les discours sur les vidéoclips «Rester debout» et «En cherchant son étoile»

Nous avons déjà analysé les deux vidéoclips qui ont été réalisés sur des chansons de l'album *D'instinct* : «Rester debout» et «En cherchant son étoile» (3.2.2); examinons maintenant les discours qui s'articulent autour de ceux-ci.

379

P. Millot, «L'instinct de Richard Séguin», *Châtelaine*, janvier 1996, p. 13.

Les discours sur le vidéoclip «Rester debout»

Comme nous l'avons déjà noté, les vidéoclips ne sont pas que des outils promotionnels, mais bien une actualisation particulière de la chanson interprétée, des «résultats musicaux» qui sont «consommés» au même titre qu'une chanson ou qu'un album. À preuve, ils font maintenant l'objet de critiques en bonne et due forme, dans les journaux ou dans certaines revues spécialisées³⁸⁰. Ou encore, la sortie d'un nouveau clip sera parfois l'occasion — ou plutôt le prétexte — d'une entrevue (au réseau Musique Plus) où l'on commentera le clip.

Ainsi, une semaine après la première diffusion à Musique Plus du premier clip de Richard Séguin, le commentaire hebdomadaire de Marc Coiteux³⁸¹ dans *La Presse* porte sur «Rester debout» (précisons qu'il a été sélectionné «buzz clip» de la semaine, dès sa sortie, ce qui lui donnait une grande visibilité). Un des premiers renseignements que nous donne le vj, c'est le nom du réalisateur, une des informations «techniques» les plus négligées pour les vidéoclips. Ce réalisateur, c'est Denis Villeneuve et c'est sa première collaboration avec Richard Séguin dont les clips précédents ont été réalisés par André Leduc («Double vie», «J' te cherche»), Lyne Charlebois («Aux portes du matin») ou lui-même («L'ange vagabond» ou encore «Les bouts d'papier» ainsi que «Sous les cheminées», cette fois en collaboration avec Diane Boyer).

D'entrée de jeu, le chroniqueur montre qu'il connaît le discours que les critiques ont tenu sur la chanson depuis sa sortie. Ainsi, il mentionne l'interprétation nationaliste possible de la chanson

380

M. Coiteux a tenu longtemps une chronique dans *La Presse*. On peut souligner aussi les critiques de vidéoclips que proposait la revue *Chansons* depuis juillet 1993, et plus régulièrement à partir de mars 1994.

381

M. Coiteux, «Tombé du ciel», *La Presse*, 2 novembre 1995.

de Séguin... pour préciser qu'on ne retrouve rien de tout cela dans le clip. En fait, le clip n'y fait absolument pas allusion. On pourrait plutôt croire que ce vidéoclip, dont la première diffusion a lieu un mois après la première diffusion de la chanson à la radio (et deux jours après le lancement de l'album à Montréal), tend, tout comme l'entrevue accordée à Sylvain Cormier, à élargir la perspective de la lecture, entre autres en se détachant du contenu littéral des paroles de la chanson.

Si l'album s'inscrit dans la continuité, comme la critique et la mise en marché l'ont souligné, le clip, lui, montre une volonté d'explorer d'autres avenues. Le commentaire de M. Coiteux le confirme ainsi : «La commande de Séguin se situait beaucoup plus à un niveau humain». Le chroniqueur dispose d'une source de renseignement privilégiée en la personne du réalisateur. Et son commentaire éclaire l'auditeur/spectateur et lui indique comment il doit lire le vidéoclip. Ce discours se donne comme une interprétation (lecture) du clip et il est réellement un écran pour l'auditeur/spectateur, un écran qui insiste sur des valeurs humaines de l'artiste.

Ainsi, l'élaboration du clip s'est faite en collaboration avec Richard Séguin : «Quand nous nous sommes rencontrés, explique Denis Villeneuve, Richard m'a donné un flot d'informations hallucinant, m'a fait écouter quelques pièces de l'album. Il m'a donné toute son énergie.»; des commentaires qui rappellent la collaboration avec Yves Archambault pour le graphisme de la pochette et du livret. Ce discours sur le vidéoclip nous indique également que l'idée de départ était de faire une synthèse de l'album avec le clip. Le réalisateur pouvait donc s'inspirer de plusieurs chansons de l'album... ce qui explique entre autres, au point de vue musical, l'ajout de l'introduction instrumentale, et au point de vue de l'image (en partie du moins) le choix de la figure d'Icare³⁸² qui

382

«Et puis j'ai flashé sur le personnage d'une des chansons» ajoute Villeneuve (cité par M. Coiteux)

provient d'une autre chanson : «on est tous des Icare / Qui tombent tôt ou tard» («En cherchant son étoile»).

On apprend aussi que le réalisateur a toujours été fasciné par le personnage d'Icare et qu'il a vu dans la chanson «Rester debout» l'occasion d'exploiter ce visage mythologique : «Bref, la chute d'Icare cadrerait très bien dans le contexte d'un clip intitulé *Rester debout*». Rien n'a d'ailleurs été laissé au hasard pour s'assurer de la qualité du clip, puisque, comme le souligne Marc Coiteux, Villeneuve a fait appel à Rodrigue Proteau, danseur de Carbone 14, pour incarner Icare³⁸³.

Toutefois, dans le clip, l'histoire est différente de celle de la mythologie (c'est ce que précise le chroniqueur) : «Plutôt que de s'évader d'un labyrinthe avec ses ailes, il les perd et tombe dans ce labyrinthe dès le début du clip. Un labyrinthe cybernétique fait de néons et de couleur bleue, dans lequel notre Icare moderne va déambuler instinctivement (oui, oui, c'est voulu!) à la recherche de la sortie. De façon très symbolique, on se rendra compte qu'Icare s'en sortira grâce à un ascenseur! Flyé, hein?» En effet, c'est de façon très (peut-être même trop) symbolique que l'auditeur/spectateur se rend compte de la «sortie» d'Icare — et d'ailleurs, sait-il qu'il s'agit d'Icare? — puisqu'il reconnaît surtout deux hommes (dont Richard Séguin), dans une espèce de cylindre bleu, qui regardent vers le haut...

Donc, contrairement au mythe, Icare s'en sort, ce qui convient à l'esprit de la chanson (et de l'album), toujours selon le chroniqueur et le réalisateur : «Tout ça pour dire que le personnage créé par Denis Villeneuve s'en sort, contrairement à celui du mythe. “On peut pas toujours se casser la gueule dans la vie”, explique-t-il! Ça convient parfaitement à l'esprit de la chanson.»³⁸⁴

383

«Villeneuve a donc fait appel à Rodrigue Proteau pour incarner Icare, un danseur de Carbone 14 qui a une maîtrise de sa gestuelle corporelle assez exceptionnelle.» (M. Coiteux, *Art. cit.*)

384

M. Coiteux, *Art. cit.*

M. Coiteux termine sa chronique avec quelques notes un peu plus techniques. Par exemple, l'utilisation de la couleur bleue (décors, éclairages, peinture recouvrant Icare) serait un trip de réalisateur et de directeur photo. Terminant sur une note un peu plus personnelle, il avoue qu'il a bien aimé le contraste, c'est-à-dire voir Séguin presque dans un univers de science-fiction, si on compare avec les clips de Lyne Charlebois qui le plaçait, précise-t-il, «dans un environnement pas mal *safe*». Cette appréciation pourrait confirmer la volonté de la mise en marché de modifier quelque peu l'image pour intéresser un public plus jeune aux chansons de Séguin.

Mais on peut dire qu'il s'agit là d'un clip/trip de réalisateur dont le «message» en rapport avec la chanson resterait, sans le commentaire du vj, nébuleux, du moins auprès du public habituel de Séguin.

Toujours du côté des discours sur le vidéoclip, on pourra noter le commentaire de Séguin lui-même sur ce clip dans l'émission spéciale *Fragments d'instinct*, commentaire qui vient cautionner le concept du réalisateur par l'approbation de l'auteur-compositeur-interprète, et confirmer l'élément le plus facile à lire du vidéoclip, l'homme qui se relève :

J'aime bien l'énergie de Denis Villeneuve, comment il a abordé ça (...) J'en avais parlé avec Denis (...) l'idée d'Icare (...) On voulait avoir un clip bien bien onirique (...) C'est l'idée de quelqu'un qui se redresse (...) mais il y a toute la façon dont Rodrigue s'est investi dans le clip, Rodrigue Proteau de Carbone 14 (...) ³⁸⁵

L'analyse des discours sur le clip «En cherchant son étoile»

385

Rappelons aussi que Séguin suggérait, répondant à une question de M. Cassivi, une interprétation de la chanson «Rester debout» qui cautionne le concept du clip.

Un peu plus de deux mois plus tard, un deuxième clip faisait son apparition au palmarès de Musique Plus, «En cherchant son étoile». Et comme il arrive très souvent à Musique Plus, R. Séguin était en studio pour en parler (ainsi que des spectacles qui allaient commencer). Cette entrevue accordée à Marc Coiteux³⁸⁶ est très circonstancielle et s'avère presque essentiellement une conversation portant sur la façon dont a été fait le clip, l'explication du concept exploité dans ce clip (explication sans laquelle le concept ne serait pas si évident). La mise en situation est faite par un retour sur *Fragments d'instinct* (émission qui, rappelons-le, a été produite par Musique Plus) où on avait pu voir déjà ce qui allait constituer le vidéoclip «En cherchant son étoile». Ce rappel de *Fragments d'instinct* est une occasion pour Séguin de souligner sa satisfaction envers le travail qui a été fait (et par le fait même de cautionner sa valeur de «vérité»). C'est aussi, dans l'entrevue, le moment où on insiste sur l'authenticité. C'est d'ailleurs Séguin lui-même qui insiste sur l'intimité, la confiance, gages de l'authenticité :

Ç'a été extraordinaire, ça été tellement bien fait. Parce que c'est rare que tu peux prendre le temps d'expliquer (...)

Ils ont vraiment pris le temps. Ils sont venus chez moi, dans le fond des Appalaches. Ç'a été comme un contact tellement proche. Il fallait qu'on soit en confiance. Il y a tellement eu de respect. On était bien à l'aise d'ouvrir les portes (...) Venez-vous-en, on va aller dans la forêt. On est allés à la source des chansons. Ils ont rencontré le monde avec qui je travaillais. Au fur et à mesure qu'on avançait — puis c'était étalé sur quasiment un mois, de recherche puis d'archives (...) on était vraiment en confiance, plus on avançait dans le projet, plus les idées arrivaient, puis ils nous sont arrivés avec des choses incroyables...

En guise d'exemple de cette confiance, de ce travail de collaboration très étroite, Séguin enchaîne ensuite avec son interprétation d' «En cherchant son étoile», ce qui l'amènera à expliquer le concept du réalisateur (Jean-Marc Létourneau) qui a aussi réalisé *Fragments d'instinct* :

On pensait à la chanson «En cherchant son étoile». Puis finalement la chanson est

386

Vidéoplus, Musique Plus, jeudi 25 janvier 1996.

basée sur un déséquilibre, quelqu'un qui cherche son équilibre quelque part, quelqu'un qui s'enfarge de Kuujjak à Montréal³⁸⁷, puis c'est un peu quelqu'un qui tombe. Dans mon cas, il ne se noie pas. Il y a une rédemption. Il s'en sort...

...Ce que j'ai aimé quand on a commencé le clip, c'est Jean-Marc qui a dit : «Ok, on vous met dans une espèce de cube»... il m'explique le concept (...) «On va vous mettre dans un cube, toute la *band* est là, vous jouez la *toune*», et puis constamment il faut qu'on cherche l'équilibre... et puis en plus, il *mouillait*. Alors pour la caméra, c'était superbe... Toutes les rues de Montréal avaient une luminosité... Ça se prêtait bien à notre chanson... Puis à un moment donné, on avait un certain circuit, puis on est passés juste devant le studio où on travaillait, sur Viger, puis à ce moment-là, l'ingénieur avec qui je travaillais, Toby Gendron, était en train faire l'album de Luce³⁸⁸... et puis il a mis une de mes chansons sur l'album (...) et puis on arrête au studio... *envoie* dans l'*truck*... c'est ça qu'on voit à la fin... «Bien oui, mais qu'est-ce qu'on fait?» «Bien, chante la *toune*!»

Après la présentation du vidéoclip, R. Séguin conclut : «Tout le monde sourit, tout le monde est bien (...) on est à l'aise (...) Tout le monde cherche son équilibre (...) Non, j'ai bien aimé ça. C'était spontané». C'est ce que l'auditeur/spectateur retiendra. Encore une fois, le discours de l'artiste, rapporté à travers le discours critique (l'entrevue) sert d'écran entre l'auditeur/spectateur et la chanson.

Bien sûr, comme au cours d'autres entrevues, ce sera l'occasion de souligner certains traits de l'image de Séguin : la nature (ou plutôt ici une tentative de réconcilier campagne (nature) et ville)³⁸⁹, l'authenticité (avec la confiance et la bonne entente avec le réalisateur du clip). Et ce sera

387

«N'importe où en cavale / Kuujjak ou Montréal» («En cherchant son étoile»). Cette façon de citer des paroles de la chanson en question permet à l'auditeur/spectateur de faire le lien entre la chanson et le vidéoclip.

388

Luce Dufault, *Luce Dufault*, album sur lequel, rappelons-le, elle chante «Belle ancolie», une des chansons qui n'a pas été retenue par Séguin pour son album *D'instinct*, mais qui fait partie du spectacle. Elle y interprète également «Ballade à donner» endisquée par Séguin sur *Trace et contraste* (1980).

389

M.C. : «Les Appalaches (...) les sources de ton album (...) mais quand on voit le clip, c'est très urbain»
R.S. : «Moi j'ai remarqué aussi que quand je m'éloigne comme ça, souvent par l'éloignement je me rapproche, c'est drôle hein? C'est comme ça que j'ai écrit «Le blues d'la rue» ... c'est ici sur la rue Sainte-

l'occasion d'annoncer les spectacles qui s'en viennent (côté purement promotionnel).

Pour «Rester debout» et «En cherchant son étoile», les discours mettent en lumière le message du clip, message qui reste beaucoup plus flou sans eux. Plus encore, dans ces deux cas, le discours autour du vidéoclip est l'occasion de mettre en évidence le côté humain du travail, la collaboration avec le réalisateur, par exemple, mais aussi de souligner le travail de ce dernier, de noter tout le travail de création que ce mode d'expression exige — tout comme pour les chansons. Ce discours offre aussi une «lecture» du clip, des symboles ou concepts auxquels il fait appel, sinon une «lecture» de la chanson par le fait même : celle du réalisateur, celle de l'auteur-compositeur-interprète, puis l'appréciation du critique qui ajoute parfois quelques notes plus techniques. En même temps, ce discours s'apparente aussi au discours promotionnel qui reprend les mêmes éléments que les autres formes de discours promotionnels comme les communiqués, en particulier l'image de l'interprète, son authenticité, son «naturel». Un bel exemple où les écrans discursifs se superposent.

7.2.4 Le discours sur le spectacle

Ce discours est bien sûr construit, en partie, par la promotion, lorsqu'il s'agit de la publicité au moyen d'affiches, dans les journaux; un discours qui insiste davantage sur l'image (dans sa dimension tant visuelle que symbolique). Et à mesure que la tournée se déplace de ville en ville,

cette publicité, dans les journaux, reprend à son compte des commentaires élogieux des critiques, met bien en évidence les dates de représentations à guichets fermés, des supplémentaires, etc. Il faut dire que vendre le spectacle est important puisqu'il s'agit du produit dont on parle le plus après l'album, et qui risque de faire vendre des albums.

Ce discours promotionnel (la publicité pour les spectacles) prend aussi la forme d'apparitions publiques ou d'entrevues accordées à différents médias. À ce stade, la distinction entre discours promotionnel et discours (des) critiques n'est plus si évidente. On retrouve aussi un discours plus clairement critique qui rend compte du spectacle à partir de critères qui lui sont propres. Nous avons vu la publicité sur le spectacle (6.7), nous examinerons maintenant les entrevues et les critiques.

Autour du spectacle : les entrevues

Pour promouvoir ses spectacles, l'artiste participe à des talk-shows, accorde des entrevues aux différents médias, comme lors du lancement de l'album. Ces discours sont souvent à mi-chemin entre le discours promotionnel et le discours critique, mais l'objectif principal est bien de promouvoir le spectacle et par le fait même, l'album, lui donnant plus de visibilité. Si la participation à un talk-show a lieu alors que l'artiste est en tournée, on lui donne l'occasion d'en parler, de donner des dates, des lieux, etc. Rappelons aussi que le lancement du vidéoclip «En cherchant son étoile» avait aussi été l'occasion de parler de la tournée de spectacles qui s'amorçait.

C'était aussi le rôle de l'émission spéciale produite par Musique Plus, *Fragments d'instinct*, qui offrait des images de Richard Séguin se préparant à entrer sur scène (à partir des coulisses) et dans lequel l'artiste parlait d'un certain mystère entourant le spectacle, un flot d'énergie qui s'en

dégageait. «C'est là que les chansons prennent vie», affirmait-il. À preuve, «Comme un air de Guthrie» a été re-mixée pour sa diffusion à la radio.

En ce qui concerne la presse écrite, plusieurs quotidiens ou hebdomadaires proposent des entrevues à l'occasion des spectacles, ce qui constitue en fait une forme de promotion. Ces entrevues sont aussi, nous le verrons, l'occasion de rappeler l'existence de l'album et d'insister sur les différents éléments qui constituent l'image de l'artiste.

Justement, la tournée est le prétexte (sinon le pré-texte) de l'entrevue accordée à Patrick Marsolais de *Voir*³⁹⁰, après le premier spectacle de la tournée qui a eu lieu le 23 février à Magog. Tout au long de l'article, c'est Séguin qui se raconte à travers la tournée. Il s'agit donc à la fois d'un portrait (où on insiste, donc, sur l'image) et du compte rendu (du contenu) d'un spectacle, ici prétexte à un portrait.

«À la fois ange vagabond et profondément yankee, c'est aussi un amoureux indéfectible de la route, de la chanson et de la famille. Quoi de plus naturel que de nous emmener en tournée avec lui...»³⁹¹ C'est en ces termes que P. Marsolais nous présente Richard Séguin. On y reconnaît ses leitmotifs (la route), des allusions à des chansons-succès («ange vagabond», «yankee»), des traits de caractère (naturel, famille). À la lecture, on constate que le portrait reprend les éléments de l'image qui ont été soulignés par la mise en marché et par les journalistes dans différentes critiques ou dans des entrevues : le naturel, les thèmes du doute («un compagnon de tous les instants») et de

390

P. Marsolais. «Richard Séguin. Bien au show», *Voir*, Arts et spectacles (en couverture), vol. 10, no 11, 14 mars 1996, p.10.

391

Ibid., p.10.

la route («un leitmotiv littéraire»), et plus loin l'authenticité, la vérité, la fidélité et l'amitié (et la complicité), la continuité (stabilité). De l'aveu même du journaliste, l'image de Séguin est «rassurante» : «Rassurant, finalement, quant à son image, on se nourrit d'amitiés tissées serré, membre à part entière d'une gang : la sienne.» À la tournée, à la «gang», se greffent donc la fidélité, l'amitié, la complicité, voire même la stabilité (ce qui, avec la notion de «fidélité» rappelle la «continuité» sur laquelle insiste la mise en marché). Pour que le lecteur n'en doute point, Marsolais cite longuement Richard Séguin:

La tournée, ça veut dire que je retrouve toute la gang. C'est incroyable, la manière dont on vit cette aventure. (...) C'est ça la tournée, t'es avec la gang et tous les liens que ça implique. Y a une fidélité inouïe entre nous, les gars se libèrent de leurs autres jobs pour se retrouver. Y a tout un code de la scène, où on n'a même plus besoin de se parler pour se comprendre. Cette complicité-là, tu ne peux pas l'improviser, ça vient de longue date. (...) Pour toute notre gang, (la route) c'est devenu synonyme de stabilité, parce qu'elle est intégrée. Elle constitue un trop grand besoin pour donner le vertige.

La tournée, pour Séguin, c'est donc une aventure avec la «gang», mais c'est aussi un moment privilégié, presque aussi important que la création. Et rien n'y est improvisé : «Séguin calcule tout, analyse et étudie ses deux heures de prestation». Il insiste sur la travail d'équipe (amitié, complicité avec la «gang») :

Puis on s'assoit tous les treize (techniciens, musiciens), et je leur explique d'où chacune des chansons est venue, son inspiration, ce que je n'ai pas dit dedans, et vers où on s'en va avec elle. J'ai besoin aussi de leur dire à quelle heure de la journée l'action se déroule, ce que je visualise. C'est un peu comme ça que je monte le spectacle. Après ce meeting, tout devient clair pour l'éclairagiste, le gars de son, et le reste de l'équipe.

Le commentaire du journaliste suggère que ce travail d'équipe est garant de la qualité du spectacle et de l'authenticité de l'artiste : «Les chansons que vous allez entendre ont été soigneusement choisies afin que le bluff soit totalement absent.» Et la «gang», dont la cohésion repose sur le «respect» (autre valeur morale attachée à l'image de Séguin) est à ce point importante que la fin

d'une tournée est un moment difficile à vivre, avoue Séguin :

J'ai vraiment mal quand la tournée s'arrête. La gang qui «splitte». (...) Les chums me manquent. La façon qu'ils ont d'amener le monde avec eux autres. (...) J'aime ben ça, j'aime ben gros cette partie de mon métier. J'aime le respect que les gars ont pour le travail. J'aime voir combien tout le monde prend ça au sérieux. C'est une valeur très importante à mes yeux, et je pense que je la communique bien. Respect, c'est le mot clé de notre gang.

Mais la tournée, le spectacle, cet «espace-temps complètement autre», c'est aussi la rencontre (privilegiée) avec le public. Séguin sait d'ailleurs ménager des «passages faits sur mesure pour que la foule se transforme en méga-chorale (...). À chaque coup, c'est immanquable, la frénésie s'empare de tout un chacun, et garantit presque à 100% une soirée dont on va se souvenir.» Il réussit donc à créer «l'illusion d'un accès immédiat du public à l'artiste.» Ce que veut aussi proposer l'entrevue.

La tournée (et l'amorce de celle-ci dans la région montréalaise lors du spectacle qui a eu lieu en banlieue de Montréal, à Terrebonne) est aussi le prétexte pour accorder une autre entrevue à Sylvain Cormier (il y en avait déjà eu une avant la sortie de l'album). Dès le titre, «Richard Coeur-de-Séguin s'en va-t-en tournée»³⁹², l'image est cernée : comme Richard Coeur-de-lion, le «preux» Séguin est un «chevalier» accompli, un poète. La particularité du texte de S. Cormier est d'adopter, pour cet entretien, un point de vue technique, plus «interne», au moment où l'on peaufine le spectacle avant de monter sur scène (en fait, un seul paragraphe concerne le spectacle lui-même, ce qui laisse croire que Cormier aura l'occasion de nous reparler du «show» comme tel lorsqu'il sera présenté au Spectrum à Montréal). On donne accès à l'auditeur/spectateur au côté technique du spectacle auquel il n'a pas souvent accès. Un «dévoilement» à mettre en relation avec celui que Cassivi opérait en nous parlant du studio. Le discours critique veut ainsi créer, lui aussi, encore une

392

S. Cormier, «Richard Coeur-de-Séguin s'en va-t-en tournée», *Le Devoir*, 16 mars 1996, p. B1.

fois, l'«illusion d'un accès immédiat du public à l'artiste.»

Le compte rendu de cette entrevue contribue donc à entretenir l'image de Séguin, à la détailler aussi. Par exemple, Cormier signale que l'équipe est à la fine pointe de la technologie, mais sans prétention, à l'image de Séguin : «Au rebut les moniteurs de scène : tous les musiciens ont maintenant des amplis miniatures dans les oreilles, moulés à chaque pavillon par un audioprothésiste. “Céline Dion en a depuis quatre ans”, relativise Éthier. Ce qui lui permet de fournir à chacun un mixage stéréo distinct, incluant les bruits de foule, captés par des micros.» Il est également question de la voix de Séguin — élément central de son image d'interprète, s'il en est une —, de son «obligatoire séance de vocalises» avant le spectacle, parce qu'«un timbre comme celui-là se soigne». Et en guise de conclusion, Cormier souligne la simplicité, et aussi l'authenticité de Séguin, s'adressant directement à son lecteur : «Si vous en avez le désir, abordez-le sans crainte : l'homme est à la hauteur de ce qu'il chante. Mais vous le savez déjà.»

Il nous montre aussi l'artiste devant son «fan club», en pleine séance de signature : «S'y succèdent plus de filles que de gars, mais en saine proportion. (...) surtout des gens émus, contents.» L'image d'un Richard Séguin vedette, mais néanmoins accessible et finalement pareil à nous : à preuve, c'est «lui-même qui faisait le pied de grue pour rencontrer Springsteen, avant son one-man show à la PdA.»

Quelques jours avant le premier spectacle au Spectrum de Montréal, c'est au tour du journaliste de *La Presse* de rencontrer Richard Séguin. La venue prochaine de la série de spectacles est, là aussi, prétexte à entretenir l'image de Séguin. On retrouve donc dans ce compte rendu ces mêmes éléments qui viennent confirmer les «valeurs» associées à Séguin. Tout d'abord la continuité (entre autres à travers ses thèmes) : «Il cherchera, il marchera, il évoquera la chute, nommera la

peur, s'illuminera au contact de ses fans. Lorsqu'il élira domicile au Spectrum, Richard Séguin sera ce qu'il a toujours été : un excellent chanteur, un mélodiste de talent, un poète qui travaille fort dans les coins. Un manitou de la chanson francophone d'Amérique.»³⁹³ C'est en ces termes qu'Alain Brunet ouvre son entrevue avec Séguin. Presque un dithyrambe. Pour appuyer davantage cette idée de continuité, Brunet cite Séguin : «Il me faut travailler dans la continuité, soutient-il. Approfondir, rester dans ma ligne, resserrer mes liens, être encore plus proche de mes racines.» Comme quoi, la continuité s'apparente à l'authenticité. On parle aussi d'amitié, en particulier lorsqu'il est question de l'équipe dans le cadre de la tournée, et on y ajoute la continuité et l'importance de la création : une «famille soudée par les liens de l'amitié, par un puissant désir de perpétuation et, surtout, par l'importance du geste de création», avec un Richard Séguin qui n'exerce pas «un leadership autoritaire, on le devine bien...» Brunet, comme Marsolais avant lui, souligne la rigueur de la démarche de Séguin. Et la fidélité du public (qu'on mesure ici au nombre d'exemplaires vendus de l'album) du «toujours beau Richard».

Il faut cependant noter que, contrairement aux autres journalistes, Brunet émet une critique ou plutôt fait état d'une «polémique» dans «le milieu» au sujet du dernier album de Séguin qui ne ferait «pas l'unanimité; certains laissent croire que *D'instinct* est moins substantiel que les disques précédents, pendant que d'autres y voient une maturité acquise, surtout sur le plan de l'espace sonore. Mini-polémique qui n'ébranle en rien le principal intéressé.»³⁹⁴ La critique est formulée, mais sans insister, bien vite oubliée.

393

A. Brunet, «Richard Séguin marche, chercher et s'illumine...», *La Presse*, samedi 16 mars 1996, p. D 5.

394

Ibid.

Dans le *Journal de Montréal*, Manon Guilbert parle d'abord de la fidélité du public envers Séguin, dont la tournée est déjà bien amorcée. Séguin, une valeur sûre, serait «l'un des rares artistes québécois à qui la tournée réussit encore.»³⁹⁵ Séguin, c'est aussi celui qui parle aux jeunes et à ceux de sa génération. La journaliste souligne également la «continuité» («*D'instinct* se place en continuité avec le dernier spectacle») qui se traduit par le fait que les musiciens qui accompagnent Séguin sont presque tous les mêmes que lors de la dernière tournée, qu'ils ont ainsi «acquis les caractéristiques d'un groupe»; c'est aussi la complicité avec Réjean Bouchard et une certaine «constance» : mêmes musiciens sur disque que sur scène, même spectacle en province qu'à Montréal (incluant la même qualité de son et d'éclairage). Plus encore que cette «constance», le spectacle lui-même est un gage d'authenticité : «*D'instinct* se vit sur scène. Séguin poursuit ce qu'il a amorcé avec l'album. "La scène, dit-il, c'est la vérité".»

Enfin, près d'un mois plus tard, c'est au tour de M. Laferrière de proposer une entrevue avec Richard Séguin, trois semaines avant la série de trois spectacles qui auront lieu à Québec. Elle aussi souligne la continuité, sans cependant employer ce mot : c'est plutôt le déterminant «même» qui revient sous sa plume : «La solidarité, la démesure dans le rêve, la mentalité du collectif : 1973 ou 1996, Richard Séguin tient le même discours, s'accroche aux mêmes valeurs et adopte la même position, verticale, malgré les désillusions.»³⁹⁶ Elle propose d'ailleurs de résumer le spectacle en une formule : «Rester debout malgré les désillusions». Elle insiste aussi sur la «maturité» (qui laisse tout de même de l'espace pour les rêves et les idéaux) qui caractériserait, selon les critiques de

395

M. Guilbert, «Richard Séguin monte *D'INSTINCT* sur scène», *Journal de Montréal*, samedi 16 mars 1996, p. We 10.

396

M. Laferrière, «Richard Séguin : Debout malgré les désillusions», *Le Soleil*, samedi 20 avril 1996, p. D1.

Montréal dit-elle, le spectacle. À cela, Séguin répond que toute l'équipe a acquis plus de maturité.

Puisqu'il s'agit du spectacle, il est question de la vie en tournée, «le travail d'équipe, la vie en gang», où «personne ne fait d'*ego trip*». C'est le moment aussi de rappeler le nom des musiciens qui seront sur scène, de préciser le genre de spectacle qui sera présenté (un show «plus folk que rock»), de parler des «incontournables» qui feront partie du spectacle, de souligner la collaboration avec Pierre Légaré pour l'écriture des textes, bref, de parler aussi d'aspects plus techniques reliés au spectacle.

C'est bien sûr l'occasion d'insister sur la voix de Séguin, un instrument dont il aurait saisi toutes les nuances.

Ponctuelles, puisqu'elles ciblent le spectacle à venir, ces courtes entrevues destinées à la publication dans des journaux abordent bien sûr la vie de tournée, la scène, quelquefois le contact avec le public. Mais dans des entrevues plus longues, qui paraîtront dans des revues (surtout des revues spécialisées), on abordera aussi le spectacle.

Par exemple, dans la revue *Vamp*, dans une entrevue sous forme de «questions-réponses», Richard Séguin répond à quelques questions sur le spectacle, en particulier sur la vie de tournée (qui réunit pour «*D'instinct*» treize personnes), alors qu'il insiste sur la cohésion du groupe : «famille», «rencontre», «isolement de groupe, «équipe» sont les mots qui la décrivent. On y apprend que c'est une tournée d'au-delà d'une centaine de représentations (donc beaucoup de travail), et que «le spectacle *D'instinct* est très exigeant vocalement»³⁹⁷ (une façon de souligner le travail et la qualité de la voix). La journaliste insiste aussi sur le fait que Séguin fait «le même spectacle en tournée qu'à

397

C. Montmarquette, «Richard Séguin», *Vamp*, no 3, juin-juillet 1996, p.55.

Montréal» et émet même un jugement de valeur sur le spectacle qu'elle a vu : «c'est un très beau spectacle visuellement. Il te met en évidence, entre autres, grâce à l'éclairage. Comment en êtes-vous arrivés là?» Cette question permet à Séguin de dévoiler, de façon poétique il faut bien le dire, une facette du travail en coulisses : «On a travaillé *D'instinct* comme des toiles. Le concepteur de l'éclairage, Nicolas Labbé, et moi avons travaillé les chansons comme des tableaux. Nous avons pensé à construire différents horizons avec des nuages, des herbes, des couleurs spécifiques à chaque chanson, etc.» Il confirme aussi son image d'artiste qui ne se contente pas d'écrire des paroles, de composer de la musique et d'interpréter les chansons.

Dans la revue *Chansons*, la tournée est au centre du propos qui est beaucoup plus étoffé, qui ne se limite d'ailleurs pas au dernier album. Mais Suzy Turcotte insiste elle aussi sur l'ambiance amicale, fraternelle de la tournée où tous les membres de l'équipe semblent «noués comme une famille»³⁹⁸ — le titre de l'article insiste d'ailleurs aussi sur cet aspect. Séguin répond alors que sa façon de concevoir la route lui vient de l'époque des Séguin. Il parle longuement de la route aussi et du sentiment ambivalent qui l'anime (ainsi que ses musiciens) : il l'aime et la déteste à la fois. La route est aussi pour lui une «double vie» : l'espace et le temps ne sont plus les mêmes. «Aller à la rencontre de l'autre» (à la rencontre du public) est ce qui donne tout son sens à la route. Et bien sûr, le fait que chacun soit essentiel est le mot d'ordre. «Solidarité» est aussi un mot qui décrit la tournée. Pour la tournée de *Journée d'Amérique*, on parle même de «chimie» entre les membre de l'équipe. Enfin, Séguin avoue sa «dépendance de la route» et combien il tourne en rond lorsque la tournée se termine.

398

S. Turcotte, «L'instinct du clan. Richard Séguin», *Chansons*, vol. 19, no 1, p.7.

Si chaque entrevue a un point d'ancrage différent (la tournée, les coulisses, le spectacle attendu), elles ont toutes cependant un point en commun : elles contribuent à entretenir l'image de Séguin en reprenant des éléments sur lesquels a insisté la promotion, par exemple la continuité, l'authenticité, la complicité et la camaraderie, la qualité de la voix.

Les discours sur le spectacle : les critiques

Alors que s'amorce de la tournée de Richard Séguin où la présentation prochaine du spectacle est le prétexte à des entrevues dans les grands quotidiens (ou même dans des revues spécialisées), le spectacle lui-même est suivi d'une critique en bonne et due forme.

À Montréal, chaque journaliste aborde le spectacle de façon différente, mais au bout du compte, on retrouve encore les différents éléments de l'image, du moins comme critère d'appréciation.

Par exemple, la critique de Laurent Saulnier dans *Voir* s'appuie, dès le titre, sur un leitmotiv de l'image de Séguin, la marche³⁹⁹ (en suggérant l'excellence). «Richard Séguin (...) est un homme qui marche. (...) un homme de géographie, de sentiers et d'autoroutes, un rat des villes et un rat des champs à la fois.» L'appréciation de Saulnier se développe selon trois critères : l'espace, le temps et l'émotion (à travers la voix). «Séguin se situe dans l'espace» dans les thèmes de ses chansons,

399

L. Saulnier, «La plus haute marche», *Voir*, «Arts et Spectacles», vol. 10, no 13, 28 mars 1996, p.22. Ce titre suggère aussi un accomplissement, ainsi que la volonté de se dépasser.

mais aussi sur scène où une grande importance est accordée au décor et à la mise en scène que souligne Laurent Saulnier. Par contre, «Séguin se situe rarement dans le temps»; il travaille dans «l'intemporalité» et ses chansons ne vieillissent pas : elles semblent toujours actuelles⁴⁰⁰. Une autre façon de dire l'universalité du propos de Séguin, et sa pertinence. En fait, pour Saulnier, il est impossible de ne pas aimer ce spectacle, rodé comme une machine (ce qu'avait suggéré l'entrevue avec Patrick Marsolais). Il fait quelques remarques sur les décors pour en noter l'à-propos étant donné les thèmes des chansons, ainsi que sur la disposition scénique, pour marquer la place des musiciens (à l'avant avec Séguin). Il note aussi leur compétence, de même que le travail de Réjean Bouchard.

Enfin, Saulnier insiste sur la qualité de la voix de Séguin — un des principaux éléments de son image d'interprète — pour souligner la qualité de son interprétation : «Si on a maintes fois souligné la qualité de sa voix, on n'a peut-être pas assez parlé de son talent d'interprète. De toute évidence, Séguin est un homme d'émotions, et sa voix les transmet admirablement.»

Tout au long de la critique de Sylvain Cormier, dans *Le Devoir*, ce sont aussi des éléments de l'image qui ressortent, qui servent de critères à son appréciation. Dès le titre, on retrouve un élément qu'on a pu relever dans les différentes critiques de l'album ou lors des différentes entrevues accordées par Séguin, la maturité : «...après le coup de poing, la force tranquille»⁴⁰¹. Cette «force

400

«S'il décrit sa place dans l'espace, étonnamment, Séguin se situe rarement dans le temps. Il a beau décrire des souvenirs d'adolescences dans la magnifique *Sous les cheminées*, jamais on ne sent que l'action se passe en 1966. Il a beau écrire une *Lettre à Zlata*, qui normalement devrait nous renvoyer directement à 1993, là non plus, le temps n'est pas figé. Cette *Lettre à Zlata* pourrait être une lettre à Anne Franck.»

401

S. Cormier, «Richard Séguin au Spectrum : après le coup de poing, la force tranquille», *Le Devoir*, «Culture», jeudi 21 mars 1996, p. B8.

tranquille», n'est-ce pas une autre façon de dire «la maturité»? C'est d'ailleurs la conclusion de Cormier : «On avait là le Séguin de la maturité, plus chansonnier qu'idole, plus folksinger que rocker, moins obligé d'en faire pour impressionner».

Pour arriver à ce constat, Cormier part d'une mise en situation toute personnelle : le fait qu'il soit allé au spectacle de Séguin plutôt que d'aller visiter sa meilleure amie à l'hôpital. Au bout du compte, cette mise en situation nous apprendra davantage de choses sur les valeurs humaines de Séguin, qu'il transmet dans ses chansons. À la lecture du texte de Cormier, on conclut que Séguin n'impose rien, qu'il est à l'écoute et que chacun peut projeter ses inquiétudes, ses états d'âme et se sentir bien... comme avec un ami.

Cormier insiste aussi sur la «valeur sûre», la solidité que représente Séguin. D'après lui, le spectacle est de l'ordre d'une «valeur profonde et durable, plutôt qu'un baume temporaire et effervescent». Avec «les deux pieds solidement plantés sur la terre ferme», nous dit Sylvain Cormier (qui rattache ce commentaire au décor des gerbes de blé), Séguin impose un «spectacle sans facilité» avec une proportion de nouvelles pièces plus grande que «la règle non-écrite 1/3 de neuf, 2/3 de vieux». Ce qui, selon le critique, témoigne d'une «belle confiance» de Séguin envers son public, lequel la lui a bien rendue. L'appréciation de la qualité du spectacle passe ici par une remarque sur la communication qui s'est établie entre le public et l'interprète (cette «illusion d'un accès immédiat»), laquelle en est devenu un critère de succès. À cela s'ajoutent bien sûr des commentaires sur la sonorisation («impeccablement sonorisé»), l'éclairage («chaleureusement éclairé»), sur le «savoir-faire» des musiciens... et sur le fait que les «petits monologues» entre les chansons étaient «le seul excès de ce show d'instinct et d'intelligence conjugués».

Le même jour, on peut lire la critique d'Alain Brunet dans *La Presse*. Ce qu'il retient surtout,

c'est justement la communication qui s'est établie entre l'interprète et son public. Une «vibrante soirée d'Amérique», souligne le titre; ce que corrobore la légende (qui reprend le début du texte de Brunet) sous la photo de Séguin, en gros plan, bras levés, devant le micro : «En voix, criant de présence, impeccable au Spectrum, Richard Séguin n'a certes pas déçu son public.»⁴⁰²

Brunet résume ensuite le spectacle par les thèmes et les titres des principales chansons, montrant ainsi la continuité (l'opposant à la répétition) et la maturité (tout comme Sylvain Cormier) du «chantre» :

Redondant, le trip de Séguin? La même track, sempiternelle? Peut-être pour certains... Mais à travers cette soif de justice, ce rappel des responsabilités de l'âme à travers le public et le privé, cette morale progressiste qui flirte parfois avec la rectitude, un art chansonnier bourgeoise, témoigne d'une grande maturité.

Contrairement aux deux autres critiques, Brunet met un bémol à son appréciation (ce que laissait présager son compte rendu de l'entrevue) : «un son pas assez fort, pas assez sale (...) une approche un peu trop «familiale» qui ne provoque pas assez». Ce commentaire nous renvoie à son entrevue avec Séguin avant le début des spectacles à Montréal, où il souhaitait un nouveau défi. La continuité devient ici, selon Brunet, un handicap : «Fidèle à lui-même, Richard Séguin ne modifiera jamais les bases de son art, de sa vision du monde. C'est ainsi. Mais il lui faudra un jour ouvrir certaines soupapes insoupçonnées, laisser le méchant sortir, musicalement et poétiquement.»

Comme dans les autres critiques, on peut lire quelques commentaires sur le travail des musiciens, le décor (les gerbes de blé que tous ont remarquées), des appréciations de l'éclairage et de la sonorisation, mais la plus grande partie du texte se concentre sur Séguin lui-même, sur son image.

402

A. Brunet, «Vibrante soirée... d'Amérique» dans *La Presse*, jeudi 21 mars 1996.

Dans d'autres quotidiens, ailleurs au Québec, à d'autres moments de la tournée, on remarque la même tendance : quelques mots sur la technique (la qualité du son), sur les décors et l'éclairage; quelques mots sur le contenu (les titres des chansons); mais surtout une confirmation de l'image. Ainsi sous la plume de Denise Martel, dans *Le Journal de Québec*⁴⁰³, on retrouve : l'intensité, la chaleur (un décor à l'image de Séguin); la simplicité, la complicité et la maturité («sa devise pourrait très bien être maturité, complicité et simplicité»), la continuité («Richard Séguin est toujours le même»), de même que l'appréciation du public debout.

Sophie Émond du *Soleil*⁴⁰⁴ retient surtout la communication avec le public, un «public conquis d'avance», de même que l'énergie de Séguin, sa «voix chaude et puissante», la sobriété et le naturel dans le décor. Sa description du déroulement du spectacle passe par l'énumération de quelques titres et les noms des musiciens. Pour elle le «moment fort» de la première partie est l'enchaînement (une continuité?) de «Comme un air de Guthrie» à «Protest song» (ce qu'ont noté d'autres critiques, notamment Sylvain Cormier et Denise Martel). Elle note aussi l'enthousiasme contagieux des musiciens et apprécie les textes d'enchaînement.

La fidélité (continuité, «constance») et le public (de toute les générations) conquis d'avance (debout) sont des éléments qui reviennent chez Linda Corbo du *Nouvelliste*⁴⁰⁵. Elle note également «la sobriété de l'artiste» qui se reflète dans «les décors, les éclairages et les échanges». Elle souligne aussi la qualité de la voix et les qualités humaines de Séguin, «valeur sûre» (ce que notait aussi

403

D. Martel, «Richard Séguin : intense et simple», *Le Journal de Québec*, 10 mai 1996.

404

S. Émond. «D'instinct, Séguin charme jusqu'à la fin», *Le Soleil*, Québec, 10 mai 1996.

405

L. Corbo, «Devant un public conquis d'avance : Séguin, la fidélité même», *Le Nouvelliste*, Trois-Rivières, vendredi 19 avril 1996.

Cormier) : «Car la voix, la profondeur, la chaleur, la sensibilité et le charisme ne trompent pas et continuent de gagner des adeptes.» Bref, intimité et intensité, constance et fidélité (un public fidèle, mais aussi un artiste fidèle à lui-même jusque dans sa tenue vestimentaire) résument son appréciation.

Dans *Le Droit*, Julie Lemieux⁴⁰⁶ insiste elle aussi sur la fidélité (à preuve, son titre), la nature suggérée par l'éclairage (des couleurs chaudes) et le décor (l'ambiance chaleureuse qu'il dégagait), le son (impeccable), les réactions de la foule (une salle comble) qui a «chanté, dansé, applaudi à en avoir mal aux mains». Elle souligne aussi le sourire de Séguin, qui semble heureux d'être sur scène et apprécie les «histoires» qu'il raconte à propos des chansons. Un spectacle «d'émotion», conclut-elle.

À Radio-Canada, on est tout aussi emballé. Richard Séguin est une idole; il offre un show impeccable, authentique. On souligne encore une fois la qualité de sa voix, de l'éclairage, du son; son empathie pour le monde ordinaire, sa sincérité. Un seul reproche : la routine.

Au *Grand Journal*, à TQS, on ne tarit pas d'éloges non plus, affirmant que la «scène réussit toujours bien à Richard Séguin». Spirituel, ayant les qualités d'un rassembleur et d'un conteur, il offre des interprétations sans surprises, mais son spectacle est un «must»⁴⁰⁷.

Ainsi, de l'album, comme du spectacle, ce ne sont pas tant les paroles ou la musique des chansons qui comptent, qu'on remarque, mais bien plutôt l'image de l'artiste, et particulièrement

406

J. Lemieux, «Richard Séguin. Toujours fidèle à lui-même.», *Le Droit*, lundi 15 avril 1996, p. 19.

407

Nous avons eu accès à la transcription de ces commentaires par l'entremise du dossier de presse préparé par Communications Courville en août 1997.

dans le cas du spectacle, le lien avec le public, la qualité de la communication qui s'établit avec lui. Comme la sortie de l'album (ou du clip), le spectacle est le prétexte pour faire des entrevues dans un but promotionnel, pour entretenir cette «illusion d'un accès immédiat» à l'artiste. Et si on parle du spectacle pour le démystifier, si on insiste sur le contact avec le public, c'est surtout pour entretenir l'image de l'artiste. Les critères qui guident le critique sont des éléments de l'image de l'artiste, ou encore le contact avec le public, l'appréciation du travail des musiciens, et à un degré moindre, le décor, l'éclairage et le son.

Chapitre 8 —Tableaux comparatifs du discours promotionnel et des discours critiques

Nous avons jusqu'à maintenant analysé les discours promotionnels, dont les publicités, qui construisent l'image de l'artiste et font la promotion de son album et de son spectacle; puis les discours critiques qui abordent la création et la production (travail de création, travail en studio, interprétation) et ceux qui prennent pour objet le résultat musical ou chanson interprétée (chanson, album, vidéoclip ou spectacle), où nous avons retrouvé cette même image.

La distinction entre les différents discours (promotionnels et critiques) peut quelquefois paraître artificielle et, de fait, nous avons déjà pu constater que la ligne de partage entre les deux (publicité promotionnelle et critique appréciative) n'est pas toujours si claire, en particulier lorsqu'il s'agit d'entrevues. Aussi, on trouve peu de discours émanant directement (et clairement) de la promotion à part les communiqués (qui s'adressent aux journalistes, aux djs, bref aux différents médias), et les diverses publicités (qui s'adressent, elles, à l'auditeur/spectateur, au consommateur de l'album et du spectacle). La majorité des discours qui proposent une «lecture» (interprétation) de la chanson sont donc les discours des critiques, discours qui prennent la forme d'entrevues ou de critiques et qui s'adressent aux auditeurs/spectateurs, mais qui souvent se superposent aux discours promotionnels.

Ainsi, devant les multiples discours (qu'il soient promotionnels ou critiques) que nous venons d'analyser, nous nous interrogeons. Les discours critiques reprennent-ils tous le discours promotionnel? Dans quelle mesure proposent-ils tous la même lecture ou cherchent-ils à éclairer leur objet d'un point de vue inédit ou original? Mais surtout, comment circulent ces discours, comment

constituent-ils des écrans pour le critique d'une part, et l'auditeur/spectateur d'autre part, selon le type de discours et son niveau d'intervention? Nous tenterons de le schématiser.

Il nous reste donc à évaluer ces discours, non pas leur «efficacité», mais leur circulation, en nous posant les questions suivantes : dans quelle mesure le discours critique est-il le reflet du discours promotionnel? dans quelle mesure ne s'attarde-t-il pas davantage à construire une image (ou, plus souvent, à la confirmer) qu'à analyser un objet ou une performance? Car c'est cela, aussi, l'interprétation.

Pour répondre à la première question, il s'agira, entre autres à l'aide d'un tableau, de comparer le contenu du discours promotionnel (à travers le communiqué du 24 octobre 1995) et le contenu de différents discours critiques, qu'il s'agisse d'entrevues ou de critiques concernant la sortie de l'album, ou/et le spectacle et la tournée, tant dans la presse écrite (8.1) que dans la presse électronique, c'est-à-dire les entrevues télévisées ou émissions spéciales (8.2). Nous laisserons ainsi de côté les divers communiqués émanant des agences de presse (qui constituent la plupart du temps un discours promotionnel) ainsi que les divers articles qui soulignent la participation de l'artiste à un événement politique ou culturel, ou qui soulignent son engagement auprès d'une cause. Ces derniers ont été analysés à la section 6.6 (Les apparitions publiques).

Après cette comparaison entre le discours du communiqué et celui de la critique, il sera intéressant de comparer les différents discours entre eux en tenant compte, encore une fois, du type de discours (entrevue ou critique) ou de l'objet qu'il privilégie (album ou spectacle), en distinguant les médias de la presse écrite et ceux de la presse électronique.

Cette comparaison des discours nous permettra alors de faire le point sur le jeu des écrans discursifs et la production de l'image (8.3). Autrement dit, ces tableaux résumeront comment le discours promotionnel et les discours critiques (souvent à travers le premier) suggèrent une interprétation (lecture) globale à l'auditeur/spectateur et comment le discours promotionnel en suggère une à la critique. Plutôt, nous arriverons à saisir par quels mécanismes (et à travers quels écrans) le public (l'auditeur/spectateur et le critique) «lit» ou «interprète» une chanson (et la chanson), ou plutôt quels écrans le rapprochent et le distancient à la fois de l'artiste et de sa musique. Le schéma que nous proposerons alors montrera le fonctionnement ou plutôt la circulation des discours, les mécanismes en jeu dans l'interprétation, à la fois exécution et (surtout) lecture, de la chanson populaire (d'expression française).

8.1 **Tableau comparatif des discours dans la presse écrite**⁴⁰⁸ (à partir des valeurs soulignées par le communiqué)

Pour établir la comparaison entre le discours promotionnel et les discours critiques (puis celle des discours critiques entre eux), nous avons donc retenu les principaux éléments de l'image de Richard Séguin que nous suggérait le discours promotionnel. Nous en avons fait notre point de départ, tout en tenant compte du fait que certains éléments du discours critique pouvaient ne pas provenir du discours promotionnel.

Rappelons les éléments que nous avons retenus du discours promotionnel (voir tableaux 6.10a et b) : des valeurs telles que l'authenticité, l'engagement (social et politique), la continuité (dans la carrière), la cohérence (de l'oeuvre); les qualités humaines (compassion, sensibilité, etc.),

408

Voir tableau comparatif aux pages 335 à 343.

l'aspect physique, les collaborateurs, les chansons, les paroles, la musique, la voix.

La première série de tableaux (8.1) veut rendre compte de notre comparaison du contenu de l'ensemble des discours promotionnels (voir chapitre 6, particulièrement la section 6.10) et des discours critiques. Nous avons regroupé ces différents discours de la façon suivante : a) les entrevues et articles entourant la sortie de l'album ainsi que les entrevues et articles plus généraux; b) les critiques de l'album; c) les entrevues entourant le spectacle; d) les critiques du spectacles. Nous avons inséré les articles selon l'ordre chronologique de publication.

Dans un premier temps, ce tableau permet de voir que les discours critiques, tant les entrevues que les critiques, tant lorsqu'il s'agit de l'album que du spectacle, tant lorsqu'ils relèvent de la presse écrite que de la presse électronique (télévision, autoroute électronique) sont à l'écoute des discours promotionnels. Non pas qu'ils le répètent, mais certains points qu'ils ont en commun permet de supposer que le discours promotionnel agit comme un écran (comme un filtre), c'est-à-dire, ici, qu'il suggère des points de référence pour le discours. Autrement dit, sans répéter nécessairement les mêmes choses que le discours promotionnel, le discours critique parle des même choses et insiste sur les mêmes éléments.

Dans le premier tableau (8.1a) regroupant les entrevues entourant la sortie de l'album, on remarque la polarisation de la parution de ces articles autour de certaines dates. Le samedi précédant le lancement de l'album, deux quotidiens annoncent l'événement : le premier (*La Presse*) prend la forme d'une longue entrevue, annoncée à la une, qui s'attarde longuement sur le travail de création,

sur la production de l'album⁴⁰⁹; le second, en région (*La Tribune*), qui annonce à la fois le lancement et un compte rendu d'une entrevue avec l'artiste qui paraîtra le samedi suivant (l'édition du samedi présentant toujours une section «arts et spectacles» plus étoffée). C'est ainsi que le samedi suivant le lancement de *D'instinct*, plusieurs quotidiens présentent des entrevues avec Richard Séguin : *Le Soleil* (Québec), *Le Quotidien* (Chicoutimi), *La Tribune* (Sherbrooke), le *Journal de Québec*, alors que *Le Devoir* (Montréal) et *Le Journal de Montréal* les ont fait paraître la veille. On peut croire que ces entrevues font partie de la stratégie promotionnelle (du moins, le fait d'accorder ces entrevues à ce moment-là).

Nous avons également retenu quelques articles, plus généraux, entre autres parce qu'ils sont publiés beaucoup plus tard, articles dont la parution s'échelonne sur six mois, entre janvier et juin 1996. Il s'agit de deux entrevues qui paraissent dans des revues qui s'adressent surtout aux femmes (*Châtelaine*, *Elle Québec*), dans une revue qui s'adresse aux jeunes (*Vamp*), à la page réservée aux jeunes dans *La Presse* du dimanche qui est aussi diffusée sur l'autoroute électronique (*La jeune Presse*) ainsi que dans une revue spécialisée (*Chansons*).

C'est donc dire qu'une bonne concentration d'entrevues paraissent autour du lancement (entre le 21 et le 28 octobre 1995) et que par la suite, on peut lire assez régulièrement un compte rendu d'entrevue avec Richard Séguin (à peu près une fois par mois), ce qui lui procure une visibilité constante. Entre octobre 1995 et juin-juillet 96, Richard Séguin apparaît régulièrement dans le paysage de la chanson que propose la presse écrite.

409

Nous avons laissé de côté l'article de Marc Cassivi qui annonçait la sortie du premier extrait «Rester debout». Le fait de faire tourner un extrait de l'album avant la sortie même de cet album fait aussi partie de la stratégie promotionnelle. Et le fait d'accorder une entrevue à un quotidien à cette occasion l'est aussi (quoique la participation de Séguin au spectacle des AS au Forum ne soit pas étrangère à la parution de ce court article). D'ailleurs, il faudrait se demander ici si la sortie de cet extrait, justement au moment du spectacle, avec en plus la lecture politique qu'on propose de la chanson, ne sont pas purement une stratégie promotionnelle. Marc Cassivi écrit en tant que «collaborateur spécial»...

Au point de vue du contenu? La majorité des entrevues entourant la sortie de l'album renvoient l'image d'un Richard Séguin authentique, engagé (cet aspect avait d'ailleurs déjà été souligné par le compte rendu de l'entrevue soulignant la sortie du premier extrait de l'album); quelques-unes notent la continuité et la cohérence (de l'oeuvre, de tout la démarche).

On constate sensiblement la même chose dans les entrevues entourant le spectacle (tableau 8.1c), sauf que dans ce cas, on semble insister davantage sur l'authenticité de l'artiste (allant jusqu'à affirmer que la scène, «c'est la vérité»), la continuité (une valeur sûre?), que sur son engagement, que l'on note en parlant de «lutter contre la morosité», de solidarité. Que l'on insiste davantage sur l'authenticité ne devrait pas surprendre : le spectacle en direct n'est-il pas le lieu d'une rencontre privilégiée, «vraie», entre l'artiste et son public?

L'authenticité et l'engagement constituent aussi des critères d'appréciation pour la critique de l'album (tableau 8.1b), quoique l'on en souligne davantage la continuité et la cohérence, et, à un degré beaucoup moindre, des critères pour la critique du spectacle (tableau 8.1d). En fait, le retour sur le spectacle ne fait souvent que constater qu'a eu lieu ou non cet instant de magie entre l'artiste et son public.

Comme on pouvait s'y attendre, ce sont les entrevues entourant la sortie de l'album (les entrevues entourant le spectacle insistant davantage sur la tournée et le spectacle à venir) qui mettent en évidence les qualités humaines de l'artiste — l'entrevue n'est-elle pas une forme de contact «direct» avec l'artiste? —, alors que les critiques de l'album n'y font pour ainsi dire pas allusion, contrairement aux critiques du spectacle (peut-être parce que le spectacle est en lui-même ce contact privilégié avec l'artiste) qui en soulignent quelques-unes.

En ce qui concerne l'aspect physique, notons que les textes du discours promotionnel n'en parlent pas : il s'agit ici de constantes qui se dégagent des différentes illustrations, surtout des photographies (lesquelles sont quelquefois fournies avec le dossier de presse). Les textes des critiques reprennent quelquefois ces éléments, mais plus souvent, ils sont illustrés d'une ou plusieurs photographies qui insistent sur les mêmes éléments que ceux que proposent la mise en marché (nous en avons proposé une brève analyse à la section 6.2 Photographies et affiches).

Le discours promotionnel nomme bien sûr les différents collaborateurs en soulignant l'esprit d'équipe, ce que reprendront les discours critiques, les entrevues insistant sur la complicité avec le réalisateur de l'album et sur le travail des musiciens, la critique de l'album soulignant également le travail du réalisateur, alors que les entrevues entourant le spectacle mentionne le travail de toute l'équipe (réalisateur, musiciens et techniciens) et que les critiques du spectacle insistent sur les musiciens, comme on pouvait s'y attendre ici aussi, puisqu'il s'agit de rendre compte d'une performance.

En ce qui concerne les chansons, c'est le communiqué annonçant la sortie de l'album (voir annexe 11 et l'analyse du communiqué à la section 6.4) qui constitue le discours promotionnel de référence. Exhaustif, il énumère chacune des chansons en suggérant un thème, un message (une *lecture*) global de celle-ci. Souvent, ce message recoupe les valeurs et les qualités humaines de l'artiste déjà retenues par ce même discours promotionnel. C'est ce qu'on peut en déduire, lorsqu'on lit, par exemple, ce passage :

«Comme un air de Guthrie» est une autre «Protest song» où un parallèle est établi : dans les années 1990, on creuse entre les riches et les pauvres, le même fossé que dans les années 1930.

N'est-ce pas là, une façon de souligner l'engagement de Richard Séguin? D'une part, parce qu'on l'associe ainsi à Woodie Guthrie et à toute une tradition américaine de «protest song»; d'autre part, parce qu'on souligne le thème de la recherche de justice sociale. En même temps, on suggère une lecture de la chanson.

Pour les paroles, le discours promotionnel suggérait qu'elles avaient, comme la musique, «élu domicile sur le territoire de la vérité et de l'authenticité», soulignant aussi quelques thèmes. Le discours critique semble ici plus autonome. Comme *Fragments d'instinct*, les différentes entrevues abordent la question de l'écriture, le geste lui-même, dans le processus de création : «bûcher le verbe», «rechercher le mot juste», etc., ou même associer l'écriture à l'authenticité : «laisser les mots venir d'instinct». Quelques entrevues y trouvent des thèmes (quoiqu'elles le feront plus souvent dans l'énumération des chansons), mais y poseront un regard critique de façon exceptionnelle; c'est plutôt dans les critiques de l'album que l'on retrouvera ce genre de commentaire (avec aussi des références thématiques). Dans les entrevues entourant le spectacle, les journalistes accordent peu d'importance aux paroles, alors que dans leur critique du spectacle, ils ne s'y attardent pas du tout, se contentant de souligner le titre de certaines chansons que les auditeurs/spectateurs attendaient ou qui ont constitué des moments forts du spectacle pour diverses raisons (participation du public, etc.); dans ce dernier cas, c'est la performance qui retient toute l'attention.

Pour la voix, on peut faire les mêmes remarques. Ajoutons que ce que l'on en dit dans les entrevues reflète très fidèlement le discours promotionnel : on s'attarde à l'«amplitude» de sa voix et au lieu où elle a été enregistrée. Dans les critiques de l'album, lorsqu'on en parle, c'est pour souligner sa qualité. Même chose pour les entrevues entourant le spectacle et la critique du spectacle

lui-même.

Que conclure jusqu'à maintenant? La comparaison entre les discours promotionnels et les discours critiques montrent qu'il existe des recoupements certains sans que l'on puisse pour autant affirmer que le discours critique se limite à répéter le discours promotionnel, surtout lorsqu'il s'agit de critiques, les entrevues étant de façon générale, plus près du discours promotionnel.

Ce que l'on remarque d'autre part, c'est que tant le discours promotionnel que le discours critique insistent davantage sur l'image de l'artiste (valeurs, qualités humaines) que sur la voix, la musique ou même les paroles, alors qu'il s'agit bien d'un auteur-compositeur-interprète. Et lorsque le discours s'attarde à une chanson, c'est pour en suggérer une lecture globale (souvent déjà suggérée par le discours promotionnel) ou pour confirmer l'image de l'artiste.

La dernière catégorie de notre tableau n'infirmes en rien ces constatations. Tant le discours promotionnel que les discours critiques s'étoffent en ajoutant des éléments liés à l'image de l'artiste, même lorsqu'il est question de son travail de création ou d'interprétation (exécution). Par exemple, dans les entrevues entourant le spectacle, on abordera toute la question de la tournée, mais davantage pour montrer la bonne entente qui règne entre les membres de l'équipe — gage de l'authenticité? Une constante aussi dans les critiques du spectacle : on s'attarde davantage aux questions techniques (même si c'est de façon superficielle) comme le décor, l'éclairage, la sonorisation, ce qui est tout à fait prévisible.

Tableau 8.1a — Tableau comparatif — Discours promotionnel et discours critiques
Entrevues entourant la sortie de l'album

discours promotionnel	M. Cassivi <i>La Presse</i> 21-10-95	M. Cassivi <i>La Presse</i> (2) 21-10-95	R. Lussier <i>La Tribune</i> 21-10-95	S. Cormier <i>Le Devoir</i> 27-10-95	M. Guilbert <i>Journal de M.</i> 27-10-95
valeurs (authenticité, engagement, continuité, cohérence)	engagement : indignation (guerre)	«aller au bout des émotions»; thèmes récurrents, quête de l'unité, difficulté de se renouveler; oeuvre importante, grande cohésion	être soi-même, «parole qui ne se dément pas»; «a marché sur les traces de Séguin», «n'a pas changé»	indignation, référendum, spectacle des AS, artistes pour la paix; chanson : «geste qui se continue»; (résume la démarche)	«valeurs essentielles», album d'affirmation, nationalisme
qualités humaines (compassion, sensibilité, etc.)		«working-class hero», intensité	confiance, intuition, sagesse, discernement, charisme	empathie	spontanéité
aspect physique (yeux, tenue vestimentaire)				yeux	
collaborateurs (plaisir et harmonie)	R. Bouchard : vieux complice M. Chabot F. Vollant	R. Bouchard (complice) musiciens ingénieur du son	R. Bouchard et solides musiciens	R. Bouchard : complice F. Vollant	«équipe avec laquelle il fait bon travailler; intensité; Y. Archambault
chansons (valeurs et qualités humaines)	«Lettre à Zlata » «Le son des songes »	(énumération)		quête d'identité, besoin d'affirmation	les lire à la lumière du nationalisme
paroles (vérité et authenticité; amour, liberté, espoir, etc.; écriture)	témoignages, tranches de vie, peurs	thèmes récurrents; retravailler les textes, les habiller de mélodies	réfléchir et bûcher le verbe; poésie bien tournée ou malhabile		recherche du mot juste
musique (vérité et authenticité; guitare; rock)		arrangements ultra sophistiqués, pop-rock de qualité	bûcher le riff, talent de mélodiste		
voix (qualité, lieu d'enregistrement)		enregistrées à Saint-Venant	de plus en plus ample		
autres (nature, paix, affirmation, lucidité, vie intérieure, ton de confiance; gravure)		disque // nouveau papa, jumeau, studio, nature, écriture =solitude, marche, pré-production		dessins du livret jumeau	gravure, héritage de Guthrie, nature, solitude, création

Tableau 8.1a — Tableau comparatif — Discours promotionnel et discours critiques
Entrevues entourant la sortie de l'album (2)

discours promotionnel	M. Laferrière <i>Le Soleil</i> 28-10-95	C. Laforgue <i>Le Quotidien</i> 28-10-95	R. Lussier <i>La Tribune</i> 28-10-95	D. Martel <i>Journal de Qué.</i> 28-10-95
valeurs (authenticité, engagement, continuité, cohérence)	responsabilité sociale, solidarité, référendum, paroles engagées (mais ≠ discours politique); comme d'habitude («ses thèmes qu'il a fait siens depuis des années»)	authenticité de la création (instinct) et spontanéité; chanteur engagé, contexte politique	fidèle à lui-même; indignation, revendication, solidarité, prend position	faire quelque chose («Lettre à Zlata»); référendum, artistes pour la paix
qualités humaines (compassion, sensibilité, etc.)	compassion	sensibilité, générosité; s'indigne, compatit	simple, chaleureux, attentif; spontanéité	indulgence, compassion, générosité, don de soi (voix), compréhension, humanisme
aspect physique (yeux, tenue vestimentaire)				
collaborateurs (plaisir et harmonie)	même équipe que l'album précédent; M. Chabot F. Vollant	R. Bouchard : complice et réalisateur; équipe	R. Bouchard, M. Chabot: complices; mêmes musiciens	R. Bouchard; grégaire, gars de clan
chansons (valeurs et qualités humaines)	thèmes : fossé entre riches et pauvres, compassion, amour, foi	(énumération); les interpréter à travers une grille référendaire		tomber et recommencer; (énumération)
paroles (vérité et authenticité; amour, liberté, espoir, etc.; écriture)		«laisser les mots venir d'instinct», spontanéité et authenticité; paroles prenantes, fortes	12 textes qui n'ont pas peur des mots; «bûcher les mots»	importance des paroles confortables en bouche
musique (vérité et authenticité; guitare; rock)		longuement réfléchi et travaillée	univers raffiné, fouillé, enrichi	arrangements presque minimalistes
voix (qualité, lieu d'enregistrement)	choeurs enregistrés dans son salon		amplitude	
autres (nature, paix, affirmation, lucidité, vie intérieure, ton de confiance; gravure)	travail, défi de ne pas se plagier	«album de belle maturité»	travail avec les jeunes	décor : nature

Tableau 8.1a — Tableau comparatif — Discours promotionnel et discours critiques
Entrevues et articles plus généraux

discours promotionnel	P. Millot <i>Châteline</i> janvier 1996	C. Veilleux <i>La jeune presse</i> 11-02-96	S. Turcotte <i>Chansons</i> vol. 19 no 1 (avril 96)	H. Pedneault <i>Elle Québec</i> avril 1996	Montmarquette <i>Vamp</i> juin-juillet 96
valeurs (authenticité, engagement, continuité, cohérence)	quête de naturel et de vérité (liée à la voix); la même quête d'album en album	être authentique, écouter ses pulsions	authenticité des chansons («c'était pur», Y.A.) continuité (tournée)	pas de différence entre les chansons et l'engagement social; continuité (causes qu'il défend : écologie, désarmement)	textes engagés socialement; continuité (musiciens), dans les causes qu'il défend; besoin de limites pour conserver la cohérence
qualités humaines (compassion, sensibilité, etc.)			à l'écoute, générosité, honnêteté, sensibilité, loyauté, vulnérabilité, ouverture	abandonné et droit; écoute	
aspect physique (yeux, tenue vestimentaire)	yeux clairs, beau		pochette : «symbole du lâcher-prise»		
collaborateurs (plaisir et harmonie)		ses musiciens, source d'influence	«gang», respect, solidarité; musiciens, etc.; Bouchard (complicité)	F. Vollant	R. Bouchard. musiciens (inspiration); R. Grégoire, N. Labbé
chansons (valeurs, qualités humaines)	thèmes : injustices, départ, liberté			«Je dis tout haut ce que je rêve»	
paroles (vérité, authenticité amour, liberté, espoir etc., écriture)		«traduire les émotions en mots» demande du temps		travailler avec les mots	implication sociale et intimité
musique (vérité et authenticité; guitare, rock)	arrangements minimalistes				
voix (qualité, lieu d'enregistrement)	chaude et enjouée			travail; réconciliation	interprétation plus intime
autres (nature, paix, affirmation, lucidité, vie intérieure, ton de confiance, gravure)	la nature	ses disques préférés (goûts musicaux), son public	tournée (équipe, famille), route = double vie, «feeling» des années 70 gravure	nature, quête d'identité, écriture; liberté de créer	influence du country-folk, se calmer avec une guitare; tournée, gravure; courrier

Tableau 8.1b — Tableau comparatif — Discours promotionnel et discours critiques
Critique de l'album

discours promotionnel	P. Marsolais <i>Voir</i> 26-10-95	A. Brunet <i>La Presse</i> 28-10-95	J.-C. Surprenant <i>Le Droit</i> 28-10-95	F. Desmeules <i>Voir</i> 02-11-95
valeurs (authenticité, engagement, continuité, cohérence)	fidèle au credo des singer-songwriters; «le parcours le mieux contrôlé»	véracité de l'émotion; «cœur qui bat à gauche», principes progressistes; continuité associée à la maturité; s'enlise dans sa «quête d'unité»	référéndum en toile de fond; rien de distinct par rapport aux précédents (continuité)	conscience sociale (fidélité); fidélité à toute épreuve: «le dernier Séguin ressemble à.... Séguin»; cohérence : travail de collage
qualités humaines (compassion, sensibilité, etc.)				partage, fidélité
aspect physique (yeux, tenue vestimentaire)				
collaborateurs (plaisir et harmonie)	Bouchard : architecte majeur	Bouchard, principal complice	réalisation impeccable	R. Bouchard
chansons (valeurs, qualités humaines)	thèmes déjà entendus, atmosphères plus intimes	thèmes : riches vs pauvres, rébellion, éloignement, vision amérindienne, etc.; écriture entre clichés et pensée plus nuancée	thèmes déjà entendus	chansons douces
paroles (vérité, authenticité, amour, liberté, espoir, etc.; écriture)		pas un auteur de haut niveau; lyrisme, romantisme candide	plume très simple, un tantinet militant, fidèle à la rime	simplicité, lyrisme des mots
musique (vérité, authenticité; guitare, rock)	variété de guitares	arrangements, textures exceptionnelles	quelque chose de déjà entendu; musique et instrumentation riches	sonorités très lisses, superbes guitares
voix (qualité, lieu d'enregistrement)	chante encore mieux qu'avant		«la voix, bien sûr»	
autres (nature, paix, affirmation, lucidité, vie intérieure, ton de confiance, gravure)		artiste «important»	livret très beau mais le disque s'endommage facilement	disque 100% écolo; compte rendu du lancement

Tableau 8.1b — Tableau comparatif — Discours promotionnel et discours critiques
Critique de l'album (2)

discours promotionnel	P.Marsolais <i>Voir</i> 30-11-95	A. Brunet et M.-C. Blais <i>La Presse</i> 23-12-95	M. Laferrière <i>Le Soleil</i> 03-01-96	R. Chamberland <i>Québec français</i> hiver 1996
valeurs (authenticité, engagement, continuité, cohérence)	R. Séguin n'a pas beaucoup changé		constances dans les préoccupations sociales et la démarche musicale; «équilibre et intégrité»	engagement social; maintenir le cap et se renouveler
qualités humaines (compassion, sensibilité, etc.)				
aspect physique (yeux, tenue vestimentaire)				
collaborateurs (plaisir et harmonie)	confiance en Réjean Bouchard			Marc Chabot
chansons (valeurs et qualités humaines)				thèmes : temps qui passe, vie en ville, solidarité
paroles (vérité, authenticité; amour, liberté, espoir, etc., écriture)	thèmes «littéraires» déjà exploités : travailleurs, espace, Amérique, affirmation		clichés de sa poésie	textes plus intimistes; chanson porteuse de message
musique (vérité, authenticité; guitare, rock)	thèmes musicaux déjà exploités; arrangements pour cordes			folk-rock, mélodies accrocheuses rares
voix (qualité, lieu d'enregistrement)				
autres (nature, paix, affirmation, lucidité, vie intérieure, ton de confiance, gravure)		oeuvre mature		années 70 : bonheur, amour, paix, harmonie avec la nature

Tableau 8.1c — Tableau comparatif — Discours promotionnel et discours critiques
Entrevues entourant le spectacle

discours promotionnel	P. Marsolais <i>Voir</i> 14-03-96	A. Brunet <i>La Presse</i> 16-03-96	S. Cormier <i>Le Devoir</i> 16-03-96
valeurs (authenticité, engagement, continuité, cohérence)	choix de chansons «afin que le bluff soit totalement absent»; «rassurant quant à son image»	«sera ce qu'il a toujours été», «travailler dans la continuité»	«l'homme est à la hauteur de ce qu'il chante»
qualités humaines (compassion, sensibilité, etc.)	naturel	rigueur (dans la démarche)	
aspect physique (yeux, tenue vestimentaire)		«toujours beau Richard»	
collaborateurs (plaisir et harmonie)	complicité, fidélité entre les membres de la tournée	équipe (13) = famille soudée par l'amitié; Bouchard, Duchesne, Toupin	directeur de tournée, sonoriseurs, musiciens et R. Bouchard
chansons (valeurs, qualité humaines)			
paroles (vérité et authenticité; amour, liberté, espoir, etc., écriture)	route : leitmotiv littéraire	poète	
musique (vérité, authenticité; guitare, rock)		mélodiste de talent	
voix (qualité, lieu d'enregistrement)		excellent chanteur	vocalises : «un timbre comme ça, ça se soigne»
autres (nature, paix, affirmation, lucidité, vie intérieure, ton de confiance, gravure)	route, chanson, famille, tournée = gang, doute, préparation du spectacle	«manitou de la chanson francophone d'Amérique»; tournée, scène > disque; public fidèle; polémique (disque) / maturité	aspect technique, atmosphère entre les musiciens, séance de signature

Tableau 8.1c – Tableau comparatif – Discours promotionnel et discours critiques
Entrevues entourant le spectacle (2)

discours promotionnel	M. Guilbert <i>Journal de Montréal</i> 16-03-96	J.-S. LeNeindre <i>Fusion</i> 06-04-96	M. Laferrière <i>Le Soleil</i> 20-04-96
valeurs (authenticité, engagement, continuité, cohérence)	découvrir le gars derrière les mots et la musique; la scène, c'est la vérité; en continuité avec le dernier spectacle	«valeurs essentielles», s'homogénéiser avec la nature; lutter contre la morosité; «continuelle quête de liberté»	solidarité; même discours, mêmes valeurs, mêmes positions (continuité)
qualités humaines (compassion, sensibilité, etc.)	se dépasser		
aspect physique (yeux, tenue vestimentaire)			regard, yeux verts
collaborateurs (plaisir et harmonie)	musiciens = famille; R. Bouchard, dir. de tournée, P. Légaré		travail d'équipe, bien en gang; R. Bouchard et les musiciens
chansons (valeurs et qualité humaines)	épurées, dans la continuité	parle de lui à travers ses chansons; redondance	
paroles (vérité et authenticité; amour, liberté, espoir, etc., écriture)		travail d'artisan; travailler le mot lentement	croit au pouvoir des mots
musique (vérité et authenticité; guitare, rock)			
voix (qualité, lieu d'enregistrement)			travaille depuis des années avec un prof.; voix lui dicte son parcours musical et lui impose un style d'écriture
autres (nature, paix, affirmation, lucidité, vie intérieure, ton de confiance; gravure)	public fidèle, constance : mêmes musiciens sur scène que sur disque; même spectacle en province qu'en ville	gravure	spectacle et tournée : bonheur et excitation; annonce des dates de spectacles

Tableau 8.1d — Tableau comparatif — Discours promotionnel et discours critiques
Critiques du spectacle

discours promotionnels	A. Brunet <i>La Presse</i> 21-03-96	S. Cormier <i>Le Devoir</i> 21-03-96	L. Saulnier <i>Voir</i> 28-03-96	J. Lemieux <i>Le Droit</i> 15-04-96
valeurs (authenticité, engagement, continuité, cohérence)	«criant de présence»; soif de justice, rappel des responsabilités de l'âme, morale progressiste; redondant, fidèle à lui-même	valeur profonde et durable		fidèle à lui-même
qualités humaines (compassion, sensibilité, etc.)	maturité	confiance envers le public, maturité		compassion («Belle ancolie»)
aspect physique (yeux, tenue vestimentaire)				
collaborateurs (plaisir et harmonie)	R. Bouchard, musiciens	R. Bouchard, musiciens; P. Légaré pour les textes	configuration des musiciens sur scène, R. Bouchard	
chansons (valeurs et qualités humaines)	énumération de titres	énumération	thème redondant : la marche	
paroles (vérité et authenticité; amour, liberté, espoir, etc., écriture)				
musique (vérité et authenticité; guitare, rock)	références folk, blues, rock, world			
voix (qualité, lieu d'enregistrement)	«en voix»		qualité de la voix, talent d'interprète : «transmet admirablement les émotions»	
autres (nature, paix, affirmation, lucidité, vie intérieure, ton de confiance; gravure)	décor, technique (sono exemplaire)	décor, éclairage		ambiance, décor (nature), son impeccable; talent des musiciens, sourire du chanteur

**Tableau 8.1d — Tableau comparatif — Discours promotionnel et discours critiques
Critiques du spectacle (2)**

discours promotionnel	L. Corbo <i>Le Nouvelliste</i> 19-04-96	S. Émond <i>Le Soleil</i> 10-05-96	D. Martel <i>Journal de Québec</i> 10-05-96
valeurs (authenticité, engagement, continuité, cohérence)	la fidélité même; constance dans le son, le discours, la tenue vestimentaire		«s'affirme et s'assume totalement»
qualités humaines (compassion, sensibilité, etc.)	chaleur, sensibilité, charisme	charmer	intense et simple
aspect physique (yeux, tenue vestimentaire)	constance dans la tenue vestimentaire		
collaborateurs (plaisir et harmonie)	cinq musiciens dont R. Bouchard	R. Bouchard et les musiciens: de vieux complices, P. Légaré, M. Chabot	cinq excellents musiciens, dir. de R. Bouchard
chansons (valeurs et qualités humaines)	énumération	énumération	
paroles (vérité et authenticité; amour, liberté, espoir, etc., écriture)			
musique (vérité et authenticité; guitare, rock)			
voix (qualité, lieu d'enregistrement)	ne trompe pas	chaude et puissante	
autres (nature, paix, affirmation, lucidité, vie intérieure, ton de confiance; gravure)	sobriété des décors, de l'éclairage, des échanges; public conquis d'avance	public conquis d'avance; décor sobre et naturel, éclairage	bonheur de se retrouver sur scène; presque pas de décor

8.2 Tableau comparatif des discours dans la presse électronique⁴¹⁰

Quand on analyse les discours critiques de la presse électronique (essentiellement des entrevues télévisées), la frontière entre ces discours et le discours promotionnel est bien tenue, au point où il faut considérer l'émission spéciale produite par Musique Plus et le site sur l'autoroute électronique présentant l'album *D'instinct* comme étant des discours promotionnels.

La principale différence entre les discours de la presse électronique et ceux de la presse écrite, outre le fait qu'en plus (ou au lieu) de parler de la chanson, on la fait entendre (et voir!) au téléspectateur ou à l'internaute (même si ce n'est qu'un extrait), c'est que l'auditeur/spectateur assiste la plupart du temps à une entrevue en direct ou qui se donne comme telle (à la télévision), ou encore on lui permet d'entrer en contact avec l'artiste (Internet). Aussi, la part de l'interviewer est moins grande : c'est l'artiste qui parle à son public et non pas le journaliste qui rapporte ses paroles. Comme si un écran s'effaçait entre lui et l'artiste (et sa musique).

En fait, il semblerait que tous les discours qui incluent une participation de l'artiste (et cela est aussi vrai pour la presse écrite) s'apparentent davantage à un discours promotionnel qu'à un discours proprement critique.

410

Voir tableau comparatif aux pages 345-346.

Tableau 8.2a — Tableau comparatif —
Discours promotionnel et discours critiques dans la presse électronique

discours promotionnel	<i>Chabada</i> (TVA) 26-10-95	<i>Fragments...</i> (MP) 12-11-95*	<i>Vidéoplus</i> (MP) 25-01-96	<i>L'Écuyer</i> (SRC) 08-02-96
valeurs (authenticité, engagement, continuité, cohérence)	vérité et authenticité dans l'engagement; «Il faut s'indigner», chanson = cri légal, geste naturel; artistes pour la paix	près de ses émotions (voix); le pays (nationalisme), la paix (artistes pour la paix), profondeur de son engagement, solidarité; mêmes thèmes, perspective différente	contact avec le réalisateur (authenticité)	indignation qui mène à ses chansons
qualités humaines (compassion, sensibilité, etc.)	à l'écoute; humilité, respect, droit à l'erreur, compassion; pardonne beaucoup	innocence (les Séguin), intensité, travail (perfectionnisme), à l'écoute		humilité
aspect physique (yeux, tenue vestimentaire)	constance dans la tenue vestimentaire	constance dans la tenue vestimentaire	constance dans la tenue vestimentaire	constance dans la tenue vestimentaire
collaborateurs (plaisir et harmonie)	R. Bouchard (complicité)	F. Volland; le studio, l'équipe, Bouchard, Pelletier, Duchesne; La scène; Villeneuve	confiance, intimité J.-M. Létourneau (réalisateur), Toby Gendron (ingénieur du son)	(présence de R. Bouchard)
chansons (valeurs et qualités humaines)	«Rester debout», «Lettre à Zlata», «L'envie d'y croire», «Protest song»	«Le son des songes», «Le blues d'la rue», «Aux portes du matin», «Rester debout»...	«En cherchant son étoile»	«En cherchant son étoile»
paroles (vérité, authenticité; amour, liberté, espoir, etc., écriture)				
musique (vérité, authenticité; guitare, rock)				
voix (qualité, lieu d'enregistrement)				
autres (nature, paix, affirmation, lucidité, vie intérieure, ton de confiance; gravure)	lancement : mettre un enfant au monde; création; idole pour les jeunes; influences (Leclerc, Dylan); idéalisme, rêve	nature, écriture, gravure, les Séguin, discographie 73-95, «la première note», «le temps», intimité	concept du clip, nature, la tournée	années 70 (Mégo), rôle de père, annonce des spectacles

* Il faut, selon nous, considérer ce discours comme étant un discours promotionnel.

**Tableau 8.2b — Tableau comparatif —
Discours promotionnels et discours critiques dans la presse électronique —
Les sites sur l'autoroute électronique**

discours promotionnel	Québec/carrefour des artistes (S. Turcotte)* www.llc.org/quebec/musique/rseguin	Audiogram www.audiogram.com/artistes/seguin/seguin.htm
valeurs (authenticité, engagement, continuité, cohérence)	vérité et authenticité (textes et musique): «c'était pur», aucune frontière entre vivre et écrire; soif de paix et d'humanité; approfondir le thème de la quête, fidèle à lui-même; «oeuvre d'une belle cohérence interne»	
qualités humaines (compassion, sensibilité, etc.)	équité, droiture, compassion, sensibilité, générosité, ouverture	
aspect physique (yeux, tenue vestimentaire)	constance dans la tenue vestimentaire	
collaborateurs (plaisir et harmonie)	F. Volland (communion des voix, fraternité); R. Bouchard (complicité avec le patient R.B.); musiciens; Y. Archambault (graphiste); J.-F. Bérubé (photographe), coordonnatrice	
chansons (valeurs et qualités humaines)	«Le son des songes» = plénitude sacrée et absolue; énumération et thèmes qui se traduisent par des sentiments	
paroles (vérité et authenticité; amour, liberté, espoir, etc.; écriture)	vérité et authenticité; thèmes : amour, liberté, nature, espoir, regrets, vs la résignation	
musique (vérité et authenticité; guitare, rock)	vérité et authenticité	
voix (qualité, lieu d'enregistrement)	enregistrement au fond des Appalaches	
autres (nature, paix, affirmation, lucidité, vie intérieure, ton de confiance; gravure)	«marcher» : clé de l'univers de Séguin; désir d'immensité	discographie prix extraits sonores et visuels des albums (sauf du dernier qui n'est pas présenté)

* Comme l'émission spéciale *Fragments d'instinct*, on doit considérer ce site comme étant un discours promotionnel.

8.3 Le jeu des écrans discursifs et la production de l'image

Une des conclusions auxquelles cette comparaison nous amène est que, finalement, même dans le cas d'un auteur-compositeur-interprète comme Richard Séguin qui mise sur le texte, les chansons comme telles ont bien peu d'importance dans le discours promotionnel et dans les discours critiques. Tous ces discours forment des écrans à la lecture de l'auditeur/spectateur et insistent davantage sur une image globale, l'image de marque de l'artiste. Même si certaines critiques s'attardent aux paroles (en les citant, par exemple), il reste qu'une chanson est le produit d'une pratique, *la* chanson, et qu'elle circule dans des réseaux de discours qui conditionnent sa réception/perception, et, par le fait même, son interprétation (sa lecture) à partir d'éléments pré-déterminés.

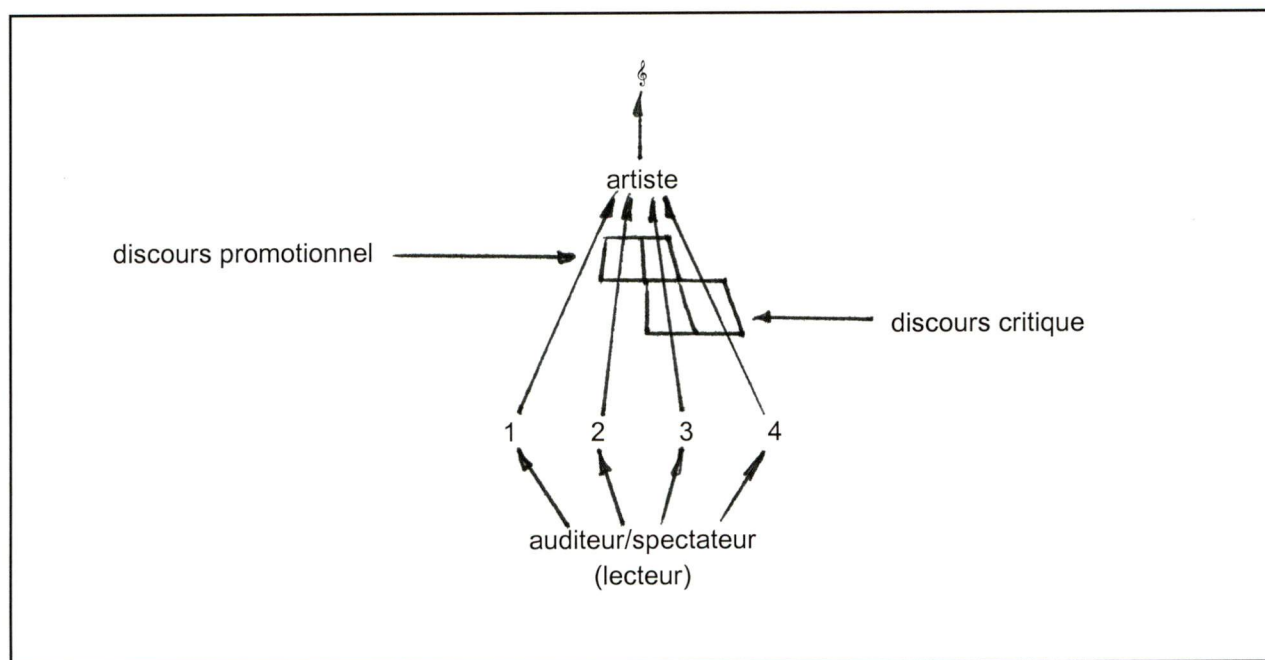
Le discours promotionnel et le discours «critique» se rencontrent à travers le prisme de ce que nous avons appelé un «niveau neutre», le résultat musical ou chanson interprétée, et, qu'il se présente au public sous forme de chanson, d'album (cassette ou disque audionumérique), de vidéoclip ou de spectacle, il est toujours *aussi* constitué d'une part de discours.

Tous ces discours sont des *écrans* (discursifs), des interprétations (lectures) qui guident, orientent, influencent l'interprétation/lecture — sinon l'exécution, sinon même la création — de chaque intervenant, dans le processus qui va de l'artiste à l'auditeur/ spectateur.

Mais la question n'est pas tant de savoir ici si le discours critique *répète*, à travers les entrevues, le discours promotionnel, mais plutôt comment il renvoie, en partie, une même image,

comment il s'élabore à travers lui. Ce jeu des discours, des écrans discursifs, pourrait être schématisé de la façon suivante :

Schéma 18 : Jeu des écrans discursifs



Ce schéma propose différentes situations :

- (1) Situation moins probable où un auditeur/spectateur entendrait par exemple un artiste pour la première fois sans avoir été mis en contact avec aucun discours, qu'il soit promotionnel ou critique. Déjà, le type de musique, la couleur de la voix, sinon la station radiophonique, par exemple, constitueront les premiers éléments influençant la *lecture*.
- (2) Situation également moins fréquente, puisque le discours promotionnel s'adresse rarement

de façon directe à l'auditeur/spectateur, quoique l'on pourrait suggérer ici l'exemple de l'émission spéciale *Fragments d'instinct* qui est essentiellement un discours promotionnel, ou encore le site «Québec/Carrefour des artistes» sur l'autoroute électronique.

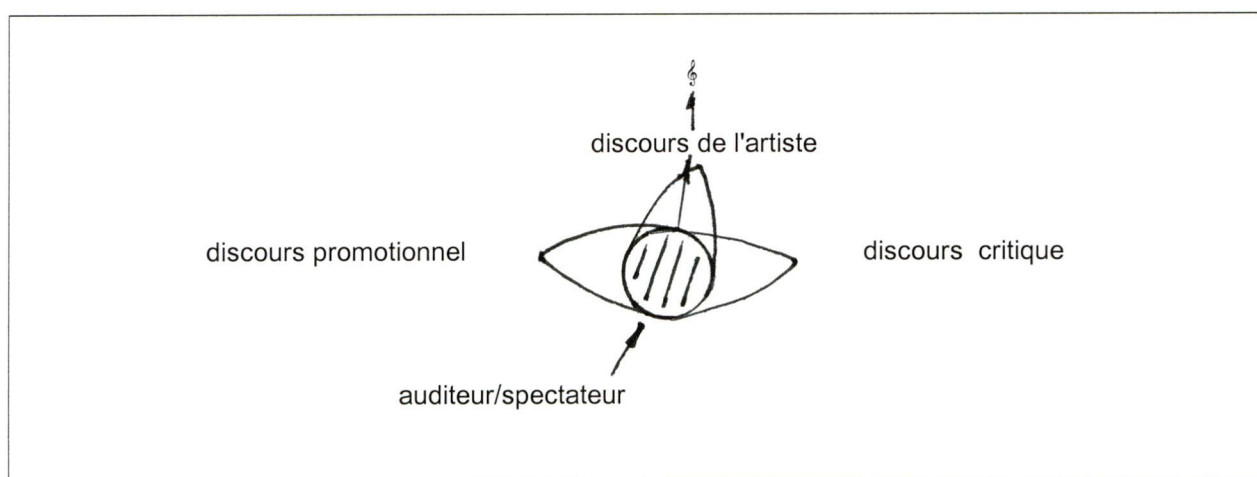
- (3) Situation la plus probable où le discours critique se superpose ou s'amalgame au discours promotionnel, pour l'auditeur/spectateur, comme le montre notre tableau comparatif. Difficile cependant de mesurer la place qu'occupe chacun des discours. Chose certaine, pour l'auditeur/spectateur, ils se confondent, en particulier dans le cas des entrevues : l'artiste est là pour préciser ou confirmer son image; les collaborateurs ou amis qu'on interroge, pour la cautionner, sinon pour l'illustrer. L'animateur, le chroniqueur ou le journaliste est là pour relayer cette parole à l'auditeur/spectateur.
- (4) Situation hypothétique où l'auditeur/spectateur aurait accès à l'artiste à travers un discours critique qui proposerait une interprétation autonome, sans reprendre d'éléments du discours promotionnel ou sans être influencé par lui. Les critiques de l'album ou du spectacle sont les plus susceptibles de se détacher du discours promotionnel.

On pourrait de plus, ici, imaginer un mouvement inverse, ou plutôt complémentaire, qui va de l'auditeur/spectateur à l'artiste *et* qui revient vers l'auditeur/spectateur pour schématiser les situations de *projection*, c'est-à-dire les situations où l'auditeur /spectateur s'identifie à l'artiste, aux valeurs qu'il représente.

À la limite, l'artiste lui-même constitue un écran entre l'auditeur/spectateur et le résultat musical

(ou chanson interprétée sous forme de chanson, de clip, etc.), par exemple lorsqu'il commente ses chansons ou ses clips. Il serait donc possible d'envisager un scénario où trois écrans se superposent et se fondent (discours promotionnel, discours critique et discours de l'artiste) pour n'en former qu'un seul entre l'auditeur/spectateur et la musique, ce qui pourrait être schématisé de la façon suivante :

Schéma 19 : Jeu des écrans discursifs — superposition de trois écrans discursifs

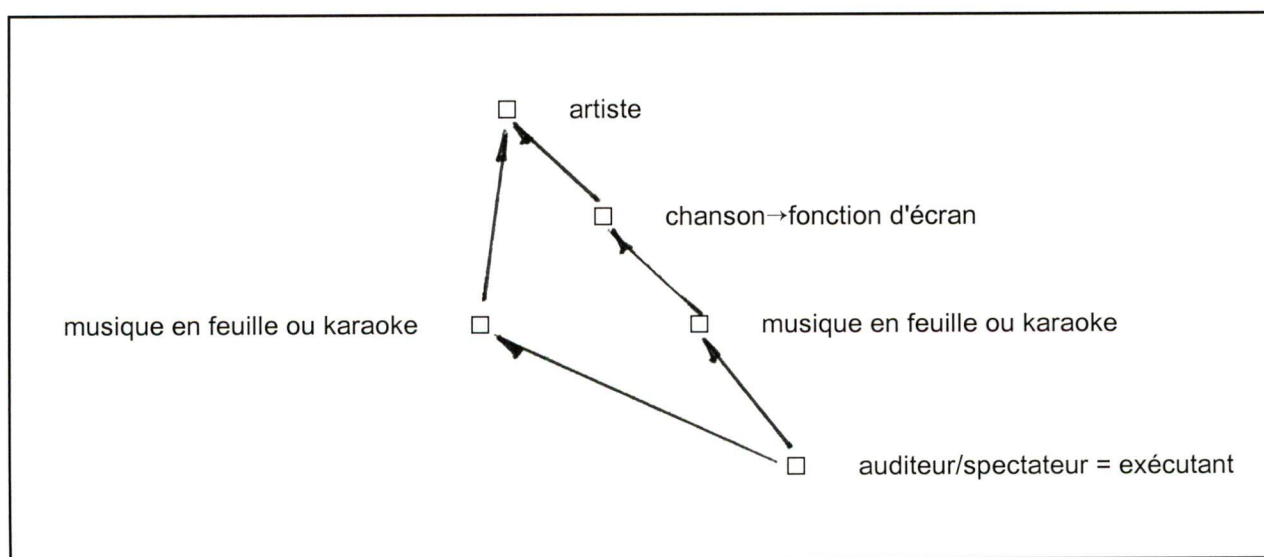


Rappelons ici que dans la presse écrite, c'est le critique qui rapporte les paroles de l'artiste, alors que dans la presse électronique, c'est l'artiste lui-même qui s'adresse à l'auditeur/spectateur, sans pourtant que disparaissent les écrans : le contexte appartient au discours promotionnel et il conditionne le discours, même celui de l'artiste. Ajoutons qu'il serait possible d'imaginer d'autres intervenants dont on recueille les commentaires, que ce soit dans la presse écrite ou dans la presse électronique (pensons par exemple à l'émission spéciale *Fragments d'instinct*). Qu'il s'agisse du réalisateur ou de la choriste, le discours est aussi un écran au même titre que le discours promotionnel ou le discours critique (cette fois-ci entre l'auditeur/spectateur et l'artiste).

Les différents discours agissent donc bien comme des écrans, à divers degrés; des écrans qui donnent à «lire» à un public (critique et/ou auditeur/spectateur) davantage une personnalité, des valeurs, des qualités humaines — sinon une tenue vestimentaire et un mode de vie — qu'une analyse de l'objet dont elle prétend rendre compte : une chanson. En ce sens, on peut dire que c'est bien de *la* chanson comme pratique dont ces discours parlent et dont ils projettent des «images». Et ces discours constituent une partie d'*une* chanson comme produit culturel et comme «oeuvre».

Il resterait ici à rappeler la situation particulière de l'auditeur/spectateur qui interprète (exécute) lui-même la partition, au moyen de la musique en feuille ou du karaoke. À ce moment, c'est surtout le résultat musical sous forme de chanson et de performance qui constitue un écran, bien que l'on puisse imaginer une exécution originale, surtout dans le cas de la musique en feuilles où même l'instrumentation est choisie par l'exécutant. On pourrait schématiser ce processus de la façon suivante :

Schéma 20 : Exécution de l'auditeur/spectateur



Il resterait aussi à rappeler ici le mythe, toujours actif, de l'accès immédiat, direct, à l'artiste que le public entretient grâce à tous ces discours, tous ces écrans discursifs. La chanson est pluridimensionnelle, son analyse ne peut être linéaire; les intervenants et les différents discours qu'ils tiennent, non seulement sont multiples, mais aussi font appel à différents systèmes signifiants. Ces discours, multiples et multiformes, finissent par brouiller les pistes, et c'est en ce sens qu'ils constituent véritablement des écrans. De plus, nous venons de le voir, la circulation de ces discours est complexe et dans le trajet qui va (et qui revient) de l'artiste et de sa chanson jusqu'à l'auditeur/spectateur, ces écrans discursifs propagent et contrecarrent à la fois ce mythe, puisqu'ils donnent l'impression d'accéder à l'artiste tout en le tenant à distance, choisissant soigneusement les éléments auxquels l'auditeur/spectateur a accès.

Conclusion

Dans le but de mieux cerner les différents lieux où l'interprétation entre en jeu dans l'analyse d'une chanson, nous avons opté pour une perspective large, proposant une vue d'ensemble, englobante, qui permettait de situer l'objet de l'analyse de façon dynamique, en incluant, en plus de différents paramètres, et dans la mesure du possible, tous les intervenants. Reprenons l'itinéraire que nous avons suivi dans cette étude et voyons vers quoi il nous conduit.

Dans un premier temps, nous avons adopté une définition qui posait la chanson comme un phénomène pluridimensionnel ou multimédia, c'est-à-dire incluant des paroles et une mélodie, une musique, une performance, une image (laquelle, on l'a vu, n'est pas seulement visuelle), ainsi qu'une dimension technique. Déjà Calvet soulignait l'importance d'aller au-delà d'une simple définition de la chanson en termes de paroles et musique, Authelain notait l'importance de l'écoute et de la réception, Hennion insistait sur le rôle de l'interprète comme personnage; nous avons intégré tous ces éléments à notre définition de la chanson.

Une chanson s'inscrivait donc dans *la* chanson, ainsi que dans un star-système où la star, l'idole ou la vedette, devenait un médiateur (Buxton). Pour Hennion, les différents intervenants, la scène, etc. jouaient aussi le rôle de médiateurs ou d'intermédiaires dans un jeu d'écrans entre le public et l'artiste, voire entre le public et la musique. Bourdieu, dans *Les Règles de l'art*, soutient que les discours sur l'art sont constitutifs de l'oeuvre d'art. «Ce sont les regardeurs qui font les tableaux», affirmait Marcel Duchamp. Nous croyons que dans la chanson populaire comme pratique, une chanson étant un «objet» éminemment symbolique et un produit culturel, ce sont de même en grande

partie les discours sur la/une chanson qui constituent cette chanson. Et de fait, l'analyse de mécanismes de l'interprétation comme *exécution* (qui suppose une lecture et qui est élaborée en fonction d'une lecture) et comme *lecture* — de loin la plus importante — nous le confirme. Tout discours portant sur une forme symbolique est constitutif de cette forme symbolique.

À cette perspective sociologique qui commandait la prise en compte des discours, nous avons adjoint la sémiologie musicale qui, plus que la musicologie traditionnelle, nous a semblé une avenue intéressante. Une chanson n'est-elle pas une forme symbolique, un «ensemble de signes qui prend une signification pour un individu qui l'appréhende»? Définir ainsi la chanson, c'est suggérer l'importance non plus seulement de l'objet lui-même, mais aussi de sa réception. Ce que nous permettait de faire la sémiologie musicale telle que l'a conçue Jean-Jacques Nattiez en reprenant la tripartition de Molino.

Cependant, faire appel à la sémiologie musicale pour analyser la chanson dite populaire demandait quelques ajustements, principalement pour la partition. Ainsi le statut de la partition d'une chanson populaire ne se compare pas au statut de la partition d'une pièce de musique dite «savante», une chanson ne prenant tout son sens qu'interprétée, c'est-à-dire qu'en tant qu'elle a accédé à une existence sonore — sa partition n'étant d'ailleurs souvent qu'une transcription. Pour la chanson populaire, nous avons donc proposé un dédoublement du «niveau neutre» en *trace* et *résultat musical*, ce qui permettait de distinguer une partition plus ou moins rudimentaire et la chanson interprétée; un dédoublement qui exigeait la délimitation de nouvelles frontières entre les processus poétique et esthétique. Nous avons schématisé tous ces processus, en incluant leurs paramètres et leurs intervenants, sous forme d'un modèle en trois parties. Ce triptyque incluait bien sûr les différents discours autour de la/d'une chanson.

Ces jalons étant posés, il fallait revenir à notre hypothèse de départ : les mécanismes de l'interprétation dans la chanson populaire. Nous avons d'abord défini l'interprétation comme ayant un sens double, c'est-à-dire comme étant à la fois *exécution* (d'une partition) et *lecture*. De plus, étant donné la nature de l'interprétation (comme lecture), notre approche supposait un point de vue toujours en abîme, complexe, puisque notre discours lui-même se donnait à son tour comme une interprétation (critique) de l'interprétation. De plus, les frontières mouvantes des différents processus (selon le «niveau neutre» appréhendé) multipliaient les points de vue possibles. À première vue, cela peut sembler un handicap, mais une fois le processus d'analyse mis au point, cette multiplication possible des points de vue s'est avérée une richesse.

Le modèle que nous avons élaboré au premier chapitre avait l'avantage de nous permettre de situer clairement l'interprétation dans tous ces processus. D'abord, dans le processus poïétique, l'interprétation était *exécution* de la partition (plus ou moins virtuelle) par les musiciens et l'interprète, une exécution qui présupposait déjà elle-même une *lecture* et qui se donnait à son tour comme *lecture*. Ce premier travail de l'interprétation (l'exécution) permettait de passer à ce que nous avons établi comme second «niveau neutre», plus justement la chanson interprétée ou le résultat musical, ce niveau n'ayant rien de neutre puisqu'il est déjà «travaillé» par une interprétation (l'exécution); c'est la chanson comme «résultante» : une partition, une exécution, des discours. L'interprétation, prend une place beaucoup plus importante dans la processus esthétique où elle peut être, bien sûr, exécution, accessoirement, lorsque le public lui-même exécute une chanson, mais elle est surtout lecture; une lecture que, d'une part le public, et d'autre part nous-mêmes, pouvons faire de cette/la chanson. Notre modèle, dynamique, permet de tenir compte de ces points du vue multiples.

Notre analyse (d'abord sémiologique) de l'interprétation s'attardait donc à l'*exécution*, à partir

de la partition et de l'écoute, puis à la *lecture* en s'attardant aux différents discours, tant promotionnels que critiques, tenus sur la chanson, plus précisément à leur circulation. C'est d'ailleurs surtout cette deuxième facette de l'interprétation (la lecture, à travers ce que nous avons appelé les écrans discursifs) qui a retenu notre attention. Pour nous, qui proposons alors une interprétation critique en nous interrogeant sur le fonctionnement de ces discours, il s'agissait d'analyser les discours promotionnels et critiques (analyse de contenu), en les considérant comme des intermédiaires, ou plutôt, des écrans qui absorbent et/ou modifient (filtrent) et/ou renvoient (projetent) une image ou des valeurs entre le résultat musical, l'artiste et le public (tant les critiques que les auditeurs/spectateurs). Ces discours constituent (et suggèrent) l'interprétation (lecture) de ce résultat musical pour l'auditeur/spectateur. Plus encore, ils s'avèrent constitutifs de ce résultat musical lui-même pour le public, critique ou auditeur/spectateur. Pour le public, une chanson, c'est *aussi* le discours qu'on tient sur cette chanson.

C'est du moins ce que voulait montrer l'analyse que nous avons proposée à partir de l'album *D'instinct* de Richard Séguin et que nous avons ainsi menée selon une perspective socio-sémiologique. L'analyse du premier niveau neutre ou trace, c'est-à-dire de la partition constituée par le *texte* (paroles et mélodie) et la musique de la chanson «Rester debout», puis celle de son exécution d'après l'écoute de l'enregistrement sur disque audionumérique, en tenant compte de l'instrumentation et de la vocalisation dans leurs aspects sémantique et esthétique, cette analyse, donc, nous a conduite à la conclusion qu'il y avait bien convergence de tous les moyens mis en oeuvre pour faire passer un «message». Mais pour que ce message soit «efficace» — la chanson n'ayant qu'un pouvoir d'évocation —, il fallait déjà tenir compte de l'image qui s'ajoutait à cette chanson. L'exécution nous faisait ainsi passer du côté du résultat musical, et une approche essentiellement sémiologique qui ne s'attardait

qu'à une chanson, à sa structure, et même à son actualisation sonore, paraissait alors éminemment réductrice. Cette chanson dont nous proposons une analyse avait une portée symbolique bien plus grande, ce dont cette première analyse n'arrivait pas à rendre compte. Le résultat musical n'était pas seulement une exécution d'une partition : déjà l'accompagnait une certaine *lecture*.

Nous avons alors entrepris l'analyse du second «niveau neutre», le résultat musical où divers supports matériels se combinaient pour prendre la forme de l'album lui-même, du vidéoclip et du spectacle. Dans un premier temps, nous l'avons abordé comme un «objet» indépendant des discours que l'on tient sur lui, puis nous l'avons placé dans un contexte plus large, celui de la chanson comme pratique et incluant les discours qui l'entourent. L'analyse de ces discours a permis de réaliser à quel point ils contribuent à constituer chaque chanson : d'abord les discours promotionnels à travers la pochette et le livret de même que les photographies (qui accompagnent les discours de la presse écrite) et les affiches et publicités (dans lesquelles, bien sûr, prime l'aspect visuel et esthétique), le lancement comme pure opération de promotion et peut-être premier maillon de la chaîne de discours, le premier communiqué et le dossier de presse qui s'adressent aux journalistes et critiques (et à travers eux à l'auditeur/spectateur) et qui constituent l'image de l'artiste, les différents communiqués qui accompagnent les extraits diffusés à la radio où c'est toujours l'image qui prime, le clip comme outil promotionnel (mais ayant un statut double puisqu'il est à la fois résultat musical mais comme tel déjà lecture d'un résultat musical et à son tour objet d'une lecture), l'émission spéciale (dernier cri en termes d'outil promotionnel), sans oublier l'autoroute électronique; puis les différents discours critiques qui abordent une chanson dans son processus de création/production (création, travail en studio, exécution) ou se penchent sur le résultat musical (chanson, album, clip, spectacle) pour le présenter (souvent à partir d'une entrevue) ou pour en faire une critique.

En fait, tous les tableaux résumant ces discours ont montré comment la frontière entre

discours promotionnel et discours critique n'est pas si claire, à quel point elle est «poreuse»; comment ces discours sont redondants et tendent à produire une image homogène; comment aussi les deux types de discours se superposent ou s'entrecroisent pour former des écrans entre l'auditeur/spectateur et/ou le critique et l'artiste (et ses chansons) et comment le spectacle et les discours (surtout les entrevues) tendent à créer «l'illusion d'un accès immédiat du public à l'artiste». Ces tableaux ont montré aussi que l'artiste peut lui-même constituer un écran; que les frontières entre le discours promotionnel et le discours critique sont bien incertaines dans les entrevues (dans la presse écrite ou la presse électronique), que ce soit à l'occasion de la sortie de l'album ou du spectacle; bref que l'image semble toujours centrale dans les discours qui font partie de la/d'une chanson.

Les mécanismes de l'interprétation dans la chanson populaire envisagée comme pratique se définissent ainsi comme un jeu d'écrans entre les différents discours, les différents objets et les intervenants. Et plus que l'objet lui-même, c'est une image et des discours qui sont au centre de ces mécanismes puisqu'ils constituent cette interprétation, cette lecture; autant (sinon plus) que des paroles, une mélodie, une musique, une instrumentation, une (des) voix, les discours constituent la chanson.

Dans le cas de Richard Séguin et de son album *D'instinct*, on aurait pu approfondir davantage l'analyse de son écriture mélodique, de son style vocal, des images récurrentes dans ce que les critiques ont appelé son «oeuvre», mais il reste que ce sont les différents discours et leur interaction qui nous en apprennent davantage sur la façon dont sont lues, perçues, interprétées ses chansons.

D'autres questions surgissent au sujet de la circulation de ces discours, par exemple entre les différents discours promotionnels. Et quels sont les liens, à quoi ressemblent les échanges entre les

différents intervenants (gérant, attaché de presse, etc. du côté de la promotion, par exemple)?

On aurait pu aussi s'interroger sur la circulation des discours entre les critiques. Mais comme nous l'avons noté, si un critique lit son collègue, il se garde bien de le laisser paraître. Dans un domaine où circulent des objets et des discours hautement symboliques, où les différents commentaires s'appuient davantage sur des catégories «socio-sentimentales» (Hennion), et où l'on dissimule l'aspect économique derrière une vitrine aux préoccupations esthétiques, ce qui est le plus intéressant, c'est bien la circulation elle-même de ces objets et de ces discours entre les deux pôles d'une relation qui s'établit entre un artiste (et sa musique) et un public, relation qui tient de la magie et de la séduction, qui devient intéressante.

Dans la pratique de *la* chanson, *une* chanson devient accessoire, interchangeable (et à la limite, les discours le sont aussi), mais il semble bien y avoir des constantes dans les mécanismes de l'interprétation. Quel que soit le type de chanson, l'interprétation (lecture) qu'on fait de cette chanson est tributaire de l'image de marque de l'artiste qui est véhiculée par le discours promotionnel, directement ou à travers le discours critique et cette interprétation est consommée, presque au même titre que la chanson elle-même, par l'auditeur/spectateur, qui souvent, s'y projette....

Pour analyser le premier «niveau neutre», la trace, la chanson dite «à texte» offrira bien sûr un matériau plus dense pour l'analyse; un artiste de grande renommée ou une vedette aura un dossier de presse plus volumineux et plus diversifié, mais l'analyse de ces différents discours, (et toute l'analyse de l'interprétation) sera-t-elle pour autant plus étoffée? Rien n'est moins sûr. Nous l'avons constaté avec l'exemple de Richard Séguin : le discours promotionnel de même que le discours critique sont redondants (ils répètent souvent les mêmes éléments, les mêmes arguments; utilisent

les mêmes critères); on pourrait aussi dire que ce sont des discours homogènes, puisqu'ils sont centrés sur quelques éléments clés et ne laissent place à aucune (ou presque) contradiction.

De même, nous pouvons penser qu'une analyse de plusieurs chansons exécutées par un(e) interprète pourrait montrer les constantes esthétiques, musicales, stylistiques ou autres de cet(te) interprète, mais aussi l'étendue des possibilités de sa voix, des genres maîtrisés, etc. On pourrait déduire la même chose de l'analyse du point de vue des arrangements qui dévoilera davantage le style d'un arrangeur (par exemple Dan Bigras pour *Le Fou du diable*, certaines chansons sur l'album éponyme de Luce Dufault, etc.) ou même l'analyse des vidéoclips qui permettrait de «personnaliser» le travail d'un réalisateur (ou la collaboration de tel réalisateur et de tel auteur et/ou compositeur et/ou interprète).

Faisons une parenthèse et prenons l'exemple de «La Chanteuse»⁴¹¹, interprétée par Ginette Reno. Nous sommes ici dans le domaine de la chanson populaire comme genre (l'album a d'ailleurs valu à Ginette Reno le Félix de l'album populaire de l'année lors du gala de l'Adisq en 1996). Il s'agit d'une chanson dont l'interprète n'a composé ni les paroles ni la musique. Nous sommes donc bien loin du chansonnier ou de l'auteur/compositeur/interprète; loin aussi de la chanson à message ou de la chanson poétique. Mais dans ce cas-ci, la valeur des paroles est cautionnée par le parolier lui-même, Luc Plamondon. Autant Ginette Reno est LA chanteuse populaire⁴¹², autant Plamondon est LE parolier de la chanson pop et pop-rock au Québec.

L'analyse des paroles écrites par Luc Plamondon nous montre que «La chanteuse» est une

411

Pour les paroles de cette chanson, voir l'annexe 14.

412

Robert Giroux, Constance Havard et Rock Lapalme. *Le Guide de la chanson québécoise*. Montréal, Triyptique, 1996, p. 86, 153 et 160.

chanson pour le moins répétitive : le mot «chanteuse» revient 20 fois⁴¹³ (avec le titre) et sur les 16 strophes, six constituent les couplets, toutes les autres formant le refrain (sur deux strophes chaque fois), avec ses variations et ses répétitions. Mais si la chanson est répétitive, elle n'en est pas moins habile. Savamment structurée, elle offre, dans les couplets, le portrait (elle est écrite à la troisième personne du singulier) de la «chanteuse»⁴¹⁴ dans les diverses activités de «son train-train quotidien» : le jardinage, la cuisine, la peinture, les thérapies, la prière, les régimes alimentaires. Elle parle aussi de ses sentiments, de ses aspirations, de ses amours malheureuses, du besoin d'être aimée d'un homme, de ses sentiments partagés entre la scène et la maison⁴¹⁵. Quant au refrain, il oppose au portrait de cette femme au quotidien le portrait de «la chanteuse»⁴¹⁶. Ce portrait se limite à quelques adjectifs, des qualités et des sentiments : «heureuse» (10 fois), «vivante» (6 fois), «généreuse» (2 fois), «amoureuse» (2 fois). À ce relevé, on doit ajouter le verbe «chante» qui est répété encore plus souvent (23 fois) que le substantif correspondant. En fait, dans chaque vers du refrain, on retrouve soit «chanteuse», soit «chante», en alternance. Et si cette chanson ne nous semble ni longue ni ennuyeuse à l'écoute, c'est grâce aux variations de la mélodie et à la musique, mais aussi (et peut-être surtout) grâce à l'interprétation (exécution) de Ginette Reno.

413

Ces relevés sont basés sur la version audio de la chanson. Notons que, comme il arrive souvent, le livret ne rapporte pas de façon exacte les paroles chantées.

414

Ginette Reno dit d'ailleurs, dans l'entrevue accordée à Sylvain Cormier : «*La Chanteuse*, ça m'appartient, c'est exactement ma vie.» (*Le Devoir*, 8 novembre 1995, p. B8).

415

Lorsqu'on connaît un tant soit peu l'image de l'interprète (Ginette Reno), on *sait* que c'est un portrait très fidèle. Sinon, l'émission spéciale diffusée aux Beaux dimanches sur la chaîne de la SRC, alors que la promotion de l'album bat son plein, ne peut que nous en convaincre. On aurait ici l'exemple parfait où la chanson elle-même projette l'image de l'artiste, où la chanson s'offre comme auto-biographique; l'image n'est donc plus seulement véhiculée par les discours, mais aussi par une chanson.

416

D'autres chansons de son répertoire ont déjà insisté sur ces traits de sa personnalité, par exemple, «Je ne suis qu'une chanson».

Au point de vue de la mélodie, la structure de «La chanteuse» est relativement simple. À y regarder de plus près cependant, on se rend compte qu'elle sait ménager les variations qui compenseront au côté répétitif des paroles. Ainsi, les quatre premiers couplets suivent la même mélodie; c'est la coloration instrumentale qui vient les étoffer. Par exemple, les percussions (batterie) ne font leur entrée qu'au deuxième couplet. Les cinquième et sixième couplets, légèrement différents au plan de l'écriture, ont leur mélodie propre, avec ce que l'on pourrait appeler une coda à la fin. Cette structure mélodique différente est tout à fait appropriée, considérant le propos de ces couplets où il est question de la double personnalité, en quelque sorte, de la chanteuse. Et musicalement, la coda à la fin du sixième couplet permet à la chanteuse, justement, de faire valoir sa voix et d'effectuer le passage au refrain suivant, lui aussi différents des autres. En ce qui concerne les occurrences du refrain, notons que chacun d'eux est composé de deux strophes, la deuxième strophe différant légèrement de la première au point de vue mélodique. Les deux premières occurrences sont identiques. La troisième fois, le refrain est enchaîné à un autre refrain et sa conclusion mélodique est légèrement modifiée, permettant d'enchaîner avec les deux nouveaux couplets, eux aussi différents des autres. Ces couplets sont à leur tour suivis d'un refrain, différents de tous les autres, tant au point de vue de l'écriture qu'au point de vue mélodique, permettant d'arriver à un point culminant de la chanson. Suivront ensuite une transition instrumentale, une reprise du troisième refrain, puis de nouveau un moment instrumental qui diminue d'intensité peu à peu (fade out). Bref, là où les paroles sont le plus répétitives, c'est là où la mélodie est la plus variée, ce qui explique que la chanson ne paraît pas monotone.

À cela, bien sûr, il faut ajouter l'exécution de Ginette Reno, le travail d'interprétation qu'elle propose avec sa voix. Ce travail est varié, lui aussi, et il fait appel à plusieurs ressources (ce qui témoigne de sa qualité d'interprète). Ainsi, les couplets sont chantés plutôt en voix de tête, sans que

rien ne soit forcé ou souligné. Les syllabes sont bien posées sur chaque sonorité de la mélodie (qui est aussi plus variée); la voix y est aussi plus sobre. Produisant un effet de contraste, la voix attaque beaucoup plus durement les refrains où les syllabes, d'ailleurs, se prêtent mieux à l'utilisation d'une voix de gorge, une voix qui va jusqu'au cri (qui reste cependant mélodieuse, ce qui montre la puissance et la qualité de sa voix) dans le dernier refrain avant la transition instrumentale qui précède la reprise du refrain. Ainsi, les sons [k] («quand») et [ʃ] («chante», «chanteuse») sont toujours fortement appuyés, de même que le [ãt] de «chante», «chanteuse» et «vivante». À cela, il faut ajouter les finales de certains mots, particulièrement au refrain, qui sont vocalisées; une façon de varier l'interprétation alors que les paroles et la mélodie restent les mêmes. Aussi, certaines vocalises serviront à faire le lien entre deux refrains et entre le sixième couplet et le refrain qui lui succède. À ces éléments de l'interprétation, on pourrait encore ajouter la qualité sonore de la voix, sa puissance, sa souplesse, etc., de même que la justesse et la sobriété.

Voilà ce à quoi nous mène l'analyse des paroles, incluant l'interprétation (exécution) pour arriver au résultat musical. On pourrait ajouter encore une analyse beaucoup plus détaillée de la mélodie et de l'harmonisation. Mais toute analyse de la partition et de son exécution conduira à des conclusions très semblables.

Jetons aussi un coup d'oeil au pictogramme. Il faut souligner la pochette de *La Chanteuse* qui propose au recto une photo de Ginette Reno devant un micro, à ses débuts : nostalgie? rappel de moments de moments clés d'une carrière? gage d'authenticité d'une interprète qui a gravi les échelons un à un? Au verso, une photo de madame Reno, aujourd'hui, assise à la place du spectateur dans une salle vide. Le pictogramme veut ainsi toucher un large public.

Pour l'image promotionnelle, notons que l'on mise sur l'émotion. Pour LA chanteuse populaire du Québec, rien de moins qu'un «méga-lancement» pour son 36e album, comme le rapporte

S. Cormier. Que ce soit dans l'entrevue accordée à M.-C. Blais, dans celle, télévisée, accordée à Sonia Benezra, c'est l'émotion qu'on retient : Ginette «plus vulnérable que jamais» qui «parle de son nouveau disque et tout à coup (elle) fond en larmes»⁴¹⁷; ou encore cette anecdote rapportée par M.-C. Blais:

... (ici, en plein restaurant, Ginette se met à pleurer) «Là, j'arrive en studio, et ils me jouent *La Chanteuse*, *Tu me fais voir des étoiles* et *Dans cette vie d'enfer*, et là, tout ce que je me suis dit, c'est : faut pas que je meure» (cette fois elle sanglote pour de bon)⁴¹⁸.

On a d'ailleurs déployé de grands moyens pour promouvoir cet album. On a d'abord profité d'un hommage lors du gala de l'Adisq en 1995, comme le souligne S. Cormier :

Dimanche, au gala de l'ADISQ, on rendait hommage à Ginette Reno. Il n'y avait pas d'extraits d'archives, pas de témoignages émus non plus. Ginette elle-même s'en est chargée en interprétant un pot-pourri de ses succès et une toute nouvelle chanson de Luc Plamondon et Romano Musumarra, une majestueuse ballade intitulée *L'Hymne à l'amour de l'an 2 000*. Manoeuvre autopublicitaire? Bien sûr. Et pourquoi pas? Ginette Reno, depuis l'enfance, chante pour vivre. Lui rendre hommage, c'est la laisser chanter, prouver une fois de plus qu'elle est la meilleure (même si on le sait déjà) et, par la primeur d'une nouvelle chanson, démontrer que ce n'est pas fini.⁴¹⁹

La SRC a aussi diffusé une émission spéciale intitulée simplement «Reno», une émission entourant le lancement du nouvel album de Ginette Reno et nous en proposant d'ailleurs quelques images. Cette émission spéciale, mise en nomination pour l'émission de télévision de l'année lors du gala de l'Adisq 1996, nous montre une Ginette Reno émotive, authentique, passionnée : c'est LA chanteuse.

Pas de jugement de valeur dans la critique que S. Cormier porte sur l'album lui-même.

417

L. Cousineau, «Ginette chez Sonia : une heure remarquable», *La Presse*, vendredi 17 novembre 1995.

418

M.-C. Blais, «Ginette Reno, la rockeuse», *La Presse*, samedi 11 novembre 1995.

Sans compter le commentaire de Luc Plamondon que M.-C. Blais rapporte également : «Quand Ginette l'a entendue, elle a tellement brailé que les larmes coulaient jusqu'au plancher.»

419

S. Cormier, «La chanteuse est heureuse», *Le Devoir*, 8 novembre 1995. Une excellente analyse du discours promotionnel... par le discours critique.

Simplement le constat que «tout cet album n'est pas autobiographique, mais peu s'en faut». Une vedette comme Ginette Reno (avec 35 ans de carrière ou presque) a une image déjà bien définie et bien ancrée chez son public et les discours critiques véhiculent cette image. Parce qu'elle n'est qu'interprète, le discours sur l'aspect création/production sera moins élaboré que pour un auteur/compositeur/ interprète (que l'on l'interrogera au sujet de son processus d'écriture, etc.). Il insistera cependant sur le travail d'équipe avec le parolier (dans ce cas-ci, Luc Plamondon, lui-même une vedette) et le compositeur Romano Musumarra (mieux connu en France; c'est d'ailleurs pour cette raison qu'on insiste sur l'écriture ; on peut croire qu'il y a là un «échange» de capital symbolique). Il faut ajouter que cet album-ci est particulier étant donné que Ginette Reno ne chante que des paroles de Plamondon sur des musiques de Musumarra, tout un pari pour l'interprète⁴²⁰. Il faut dire aussi que la rencontre et l'étroite collaboration entre l'auteur, le compositeur et l'interprète sont largement commentées par les critiques. On peut d'abord citer Sylvain Cormier, dans *Le Devoir*, qui rapporte les paroles de Plamondon et de Ginette Reno (qui qualifie sa rencontre avec Musumarra de «symbiose» ni plus ni moins) :

Tout est parti de la compilation-anniversaire de Plamondon. (...) Ginette a vu le texte de *Galaxie*, l'a enregistré illico à Paris et a fini par rencontrer son compositeur, Musumarra. «Il y a eu un déclic entre les deux, raconte Plamondon. Lui avait eu des hits, mais pas avec des grandes voix (Jeanne Mas, Elsa). Il a complètement capoté sur les moyens de Ginette.» Et réciproquement. «J'ai compris tout de suite qu'on avait la symbiose musicale parfaite», approuve l'intéressée.⁴²¹

420

Marie-Christine Blais rapporte ces paroles de Plamondon au sujet de l'album : «...Ginette était un peu inquiète de faire tout un album avec un seul auteur et un seul compositeur, explique Plamondon. Bon, elle aimait beaucoup Galaxies, mais tout un disque, c'est une autre histoire! » (Marie-Christine Blais, «Ginette Reno, la rockeuse! Comment Plamondon et Musumarra ont transformé notre Ginette» dans *La Presse*, samedi 11 novembre 1995.)

421

S. Cormier, «La chanteuse est heureuse», *Le Devoir*, mercredi 8 novembre 1995, p. B8.
Et on peut croire que si le discours critique insiste autant sur tous les sentiments au cœur de cette collaboration, c'est parce que l'expression intense d'émotions fait partie de l'image de Ginette Reno.

Bien plus, une émission de télévision nous *montre* cette collaboration. En effet, au cours d' une émission d'une heure présentée à TQS, Sonia Benezra interview Ginette Reno et on les voit arpenter les rues de Paris, mais surtout on nous dévoile un moment du processus de création :

Un moment à chérir : Ginette découvre la chanson *La Chanteuse* et l'interprète pour la première fois, entourée de Luc Plamondon et Romano Musumarra qui lui donnent des conseils. Le processus de création qui se déroule devant nos yeux, c'est toujours énormément fascinant.⁴²²

Les critiques insistent d'ailleurs sur la «petite histoire» de cette collaboration⁴²³, et même l'illustration accompagnant l'article de M.-C. Blais le souligne : on peut y voir, tout souriants, Luc Plamondon et Ginette Reno bras dessus, bras dessous, et sous la photographie, on peut lire la légende suivante: «Luc Plamondon et «la rockeuse» Ginette Reno : “Je ne me souviens pas avoir fait un album avec une aussi grande aisance, une aussi grande harmonie”, confie Plamondon.»⁴²⁴ En effet, le travail avait débuté en mai pour se terminer le 15 octobre, un temps quasi record, rapporte M.-C. Blais. Précisons aussi que dans cet article, on insiste davantage sur le processus de création, en citant le parolier expliquant son travail pour «L'hymne à l'amour de l'an 2 000», une «demande spéciale» de Ginette Reno. Ce témoignage rend bien compte de la dynamique de travail qui s'était installée :

«J'avais eu le flash pour le refrain, raconte pour sa part Plamondon en riant. J'en parle

422

L. Cousineau, «Ginette chez Sonia : une heure remarquable», *La Presse*, vendredi 17 novembre 1995, p. B6. Cette émission a été diffusée au réseau TQS le 17 novembre 1995. Un bel exemple où le discours promotionnel joue le rôle d'écran pour le critique dont le discours s'y superpose pour jouer à son tour le rôle d'écran, cette fois pour l'auditeur/spectateur (rôle que prenait le critique en visionnant l'émission au même titre que les autres auditeurs/spectateurs), lecteur de cette critique.

423

Dans leurs articles respectifs, Sylvain Cormier et Marie-Christine Blais rapportent les faits : la compilation-anniversaire de Plamondon, etc.

424

Ce que confirme les remerciements de Ginette Reno que l'on peut lire sur la pochette de l'album : «J'ai eu bien des désirs dans ma vie qui m'ont fait souffrir, mais celui de faire un album complet avec Luc Plamondon et Romano Musumarra s'est finalement réalisé dans l'amour et la félicité.»

à Romano et il me sort une grande mélodie qu'il gardait pour une occasion spéciale, il me la joue et ça marche. Bon, je me suis dit, il ne me reste plus qu'à écrire la chanson, maintenant (rires). Quand Ginette l'a entendue, elle a tellement braillé que les larmes coulaient jusqu'au plancher.»⁴²⁵

De même, on trouvera des informations sur le travail en studio, cet «autre» aspect de la création/production. Cependant, ce commentaire permettra davantage de montrer l'ascendant de l'interprète-vedette et de souligner son authenticité, de façon hyperbolique :

Elle a suivi, tout en demeurant fidèle à elle-même, c'est-à-dire plus authentique que le plafond de la Chapelle Sixtine : «C'est vrai, constate Plamondon. Tu sais, quand elle “scat” à la fin de *Laissez-moi rev'nir sur terre* (...) ? Eh! bien, elle l'a enregistré trois, quatre fois. Romano a ensuite fait un montage des meilleurs bouts, il en était très fier, c'était un scat parfait! Ginette, elle, a écouté ça et a dit : “Non, je n'en veux pas, choisissons plutôt le meilleur enregistrement, prenons-le comme ça sans rien y changer, je ne veux pas faire du scat pour prouver que je sais en faire. C'est juste là pour continuer la chanson, c'est tout”.»⁴²⁶

Si les critiques ont noté le travail de création ou le travail en studio, même si Ginette Reno n'a contribué ni à l'écriture des paroles ni à la composition de la musique et qu'elle ne joue d'aucun instrument, c'est que le capital symbolique de Luc Plamondon et de Romano Musumarra (en France) n'est pas à dédaigner. C'est aussi que l'interprète, en exécutant la partition, fait aussi une partie du travail de création. Mais que retiennent les critiques au juste du travail de l'interprète?

Le discours critique (au moment du lancement de l'album) s'attarde aussi à la voix de Ginette Reno. Sylvain Cormier rapporte que Musumarra a composé les différentes mélodies en fonction de la voix de la chanteuse, en ajoutant un commentaire de Plamondon : «ses possibilités sont vastes, on

425

Marie-Christine Blais, «Ginette Reno, la rockeuse! Comment Plamondon et Musumarra ont transformé notre Ginette» dans *La Presse*, samedi 11 novembre 1995.

Le commentaire (hyperbolique) de Luc Plamondon au sujet des émotions de Ginette Reno est, encore une fois, tout à fait conforme à l'image de l'interprète.

426

M.-C. Blais, *Art. cit.*.

en a profité». ⁴²⁷ Et M.-C. Blais relate deux anecdotes liées à l'enregistrement de l'album : d'une part, Ginette Reno aurait refusé une chanson du tandem, un air d'opéra, parce «qu'elle soutenait que le public penserait qu'elle faisait de la performance gratuite, juste pour les épater» ; d'autre part, pour noter qu'elle n'a pas voulu du montage, par Musumarra, d'un scat parfait, préférant plutôt le meilleur enregistrement ⁴²⁸. Les discours sont unanimes en ce qui concerne le message de la chanson, ou même de l'album entier : «la chanteuse» est bien le portrait de Ginette Reno, l'authentique, celle qui exprime ses émotions sans retenue. Notons, entre autres, ce commentaire de Sylvain Cormier : «...la chanson-titre, un gigantesque blues “qui sort les vraies affaires”, comme dit Ginette en entrevue. Tout l'album n'est pas autobiographique, mais peu s'en faut. L'occasion était trop belle pour Plamondon “de lui faire chanter sa vie”». ⁴²⁹

On pourrait encore ajouter à tous ces discours, ceux qui portent sur le clip, les différents communiqués de presse, etc.; la conclusion resterait la même. À travers la grille d'analyse que nous proposons, la lecture de «La chanteuse» devient intéressante, étoffée par la circulation des discours que l'on tient sur elle. Autant l'analyse du côté de la création (paroles, mélodie, musique) et l'analyse de l'interprétation-exécution (la voix) montrent la particularité de cette chanson populaire (et en explique peut-être, en partie, l'«efficacité»), autant l'analyse de la production, de la mise en marché, de même que l'analyse des discours montrent l'uniformité, la cohésion de l'image, qui tient, finalement, à quelques éléments clés : l'émotion, l'authenticité et «chanter». Quant à la stratégie de mise en marché, elle repose à la fois sur l'image de marque de l'interprète et sur un échange de

⁴²⁷

S. Cormier, «La chanteuse est heureuse», *Le Devoir*, 8 novembre 1995, p. B8.

⁴²⁸

M.-C. Blais, «Ginette Reno, la rockeuse», *La Presse*, 11 novembre 1995.

⁴²⁹

S. Cormier, *Art. cit.*

capital symbolique dans la collaboration avec Luc Plamondon et Romano Musumarra. Il reste que les mêmes schémas montrant la circulation des discours peuvent rendre compte de «Rester debout» de Richard Séguin et de «La Chanteuse» interprétée par Ginette Reno.

Les artistes sont-ils conscients de ces engrenages? Bien sûr. À preuve, ces commentaires de Richard Séguin au cours d'une entrevue qu'il accordait à *L'édition commerciale de Montréal* :

De la carrière de chanteur, on ne voit que la pointe de l'iceberg. Il y a tous les autres aspects qu'il faut gérer et qui ne se voient pas. «J'ai de plus en plus l'impression qu'il faut que l'on fasse tout, que l'on s'occupe de tout, sinon nos chansons ne sont pas respectées. Moi, c'est Marjo qui m'a influencé dans la façon de m'occuper de mes affaires, la façon de concevoir, d'exiger.» Il poursuit en disant que cette «business» est faite de manière à ce que l'auteur-compositeur, qui est le centre de tout, soit mis de côté. «Tout le monde a intérêt à ce que l'auteur oublie qu'il est la matière première de cette entreprise et qu'il obéisse, qu'il fasse ce que l'on dit quand on le lui dit. On oublie facilement que sans nous, il n'y aurait pas de musique.»⁴³⁰

Et combien de jeunes qui ont connu un premier succès ont ensuite eu maille à partir avec leur compagnie de disque⁴³¹? Ou qui parlent avec amertume d'un deuxième album difficile⁴³²? Mais quand cette pression du discours promotionnel transparaît dans les entrevues, intégrant le discours critique, ne fait-elle pas dès lors partie, elle aussi, de l'image de l'artiste?

430

Marie-Hélène Paradis, «Rencontre avec Richard Séguin. Artiste au coeur fidèle» dans *L'Édition commerciale de Montréal*, octobre 1996, p.13. Cet article n'a pas été retenu dans le dossier de presse officiel de Richard Séguin.

431

On peut penser ici aux démêlées d'Éric Lapointe avec sa première maison de disque.

432

À cet égard, dans l'entrevue accordée à Sylvain Cormier du *Devoir* par Kevin Parent lors de la sortie de son deuxième album est exemplaire. «Coincé entre le bain médiatique, les exigences du succès et les préoccupations commerciales de sa compagnie de disques, le Gaspésien ronge son frein et aspire à des jours libres et fous. L'histoire d'un deuxième album difficile.» (Voir «Kevin Parent replonge», *Le Devoir*, samedi 6 juin 1998, p. B1.) Dans ce compte rendu, Cormier rappelle même que Kevin Parent tenait le même discours lors la sortie de son premier album qui connaissait un succès fulgurant.

On le voit, si notre modèle met en place certains éléments et cerne les mécanismes de l'interprétation dans la pratique de la chanson populaire, il permet également de formuler un certain nombre de questions, ouvrant ainsi de nouvelles perspectives de recherche. À celles que nous venons de poser, nous pourrions en proposer bien d'autres. Ainsi, en ajoutant une perspective historique (en analysant des chansons à différentes époques), il serait possible d'esquisser des tendances stylistiques, tant au point de vue de l'écriture des paroles, de l'écriture musicale, voire de l'instrumentation et de la vocalisation qu'une stylistique des discours, sinon du mode de circulation de ces discours. On pourrait aussi comparer la circulation des discours (promotionnels et/ou critiques) sur la/une chanson dans des milieux minoritaires (comme en Acadie ou en Ontario français). Est-ce que toute forme symbolique ou artistique s'inscrit dans une pratique comparable à celle de la chanson populaire (ou même, est-ce particulier à l'art qu'on peut qualifier de «populaire»)? Est-ce vrai à toutes les époques ou n'est-ce pas inhérent à la constitution d'un «star-système» dans une société industrialisée ou une société de «communications» où toute forme d'art est une forme symbolique qui semble ne se constituer qu'en fonction de sa réception (puisque sa circulation et les discours que l'on tient sur elle constituent sa condition d'existence)? Ou encore, pourquoi ne pas tenter la même analyse à partir du même modèle (en adaptant les paramètres et les intervenants là où cela est nécessaire) à d'autres domaines artistiques (où l'objet a une valeur symbolique, esthétique et économique), comme la danse ou même la littérature?

ANNEXES

Annexe 1 — Paroles de la chanson «Rester debout»

On peut être seul(s) au milieu des passants
 Mourir de soif au milieu de l'océan
 Plein d'images dans ma tête pressées d'aller nulle part.
 Plein de misères de partout, plein de misères
 J' colle les morceaux avec du feu dans la peau
 Au bout d' la rue j' vais chercher l'horizon

MALGRÉ, MALGRÉ TOUT
 MALGRÉ LE TEMPS QUI MENT
 LE TEMPS QUI DIT VRAI,
 MALGRÉ, MALGRÉ TOUT
 JOUR APRÈS JOUR ET MALGRÉ TOUT
 RESTER DEBOUT

Trop tôt, trop tard à moi de décider
 La route est longue j'en ai les poings fermés
 La grille ouverte j' sais plus où aller,
 J'aurais pu, j'aurais dû qui viennent me hanter
 Dans le fil de la vie j' veux m'y retrouver
 Les yeux ouverts un premier pas un peu de lumière

REFRAIN

J' laisserai pas le torrent dormir dans l'étang
 J' laisserai pas les heures dans l'enclos de la peur
 J' laisserai pas mes pleurs pour un bonheur tranquille
 Au bout d'la rue j'vas chercher, chercher, chercher
 [chercher, chercher]
 J' laisserai pas mon coeur mourir à p'tit feu
 Les yeux ouverts un premier pas un peu de lumière

RESTER, RESTER DEBOUT
 MALGRÉ LE TEMPS QUI MENT LE TEMPS QUI DIT VRAI,
 RESTER, RESTER DEBOUT
 JOUR APRÈS JOUR ET MALGRÉ TOUT
 RESTER DEBOUT
 RESTER DEBOUT

(Paroles et musique : Richard Séguin)

Annexe 2 — Partition de «Rester debout»

RESTER DEBOUT

Paroles et musique : Richard Séguin

Guitare : Capo 7e fret

Les accords sont souvent joués sans la tierce.

♩ = 99

mf

A  Amaj7  Dadd9/A  A 

A  Amaj7  Dadd9/A  A 

§  Dadd9 

1. On peut être seul — au mi-lieu des pas-sants — Mou - rir — de soif au

2. Trop tôt, trop tard — à moi de dé-ci - der — La route est longue j'en

mp



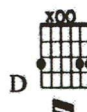
(1) mi-lieu d'o - cé - an — Plein d'i-mages dans ma tête pres-sées — d'al-ler nulle part —

(2) ai les poings fer-més — La grille ou-verte — j'sais plus où al-ler —



(1) Plein d'mi-sères de par-tout — plein d'mi-sères J'colle les mor-ceaux a-vec

(2) J'au-rai — pu j'au - rais - dû qui viennent me han-ter — Dans l'fil d'la vie —



(1) du feu dans la peau — Au bout d'la rue — j'avais cher-cher l'ho - ri - zon —

(2) j'veux m'y re-trou-ver Les yeux ou-verts un pre-mier pas — un peu d'lu-mière —

8vb.....





 A
  D
  2 A
  A

Mal - gré mal - gré-tout — Mal - gré le temps — qui ment


mf

 2 E
  D
  A
  D
  2 A

Le temps qui — dit vrai — Mal - gré mal - gré tout —

 A
  2 E
  2 A
  2 Amaj7

Jour a - près jour — et mal - gré tout — Res - ter de - bout —

 2 Dadd9/A
  2 A
  2 A
  2 Amaj7
  2 Dadd9/A
  2 A



2e fois ➡

3. J'lais - s'rai pas - l'tor - rent dor - mir dans l'é - tang — J'lais - s'rai pas — les heures dans

l'en - clos de la peur — J'lais - s'rai pas - mes pleurs — pour un bon - heur - tran - quille

Au bout d'la rue — j'vas cher - cher cher - cher cher - cher —

mf

E4  E  E4  E  Dadd9 

cher - cher — cher - cher —



Dadd9  A 

J'lais-s'rai pas mon coeur — mou-rir à p'tit feu —



F#m  E  D  A 

Les yeux ou-verts — un pre-mier pas — un peu d'lu-mière — Res-ter





8^{va} — loco




D  A  A  E  D 

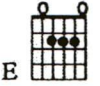

Res-ter de-bout Mal-gré le temps — qui ment le temps qui — dit vrai —



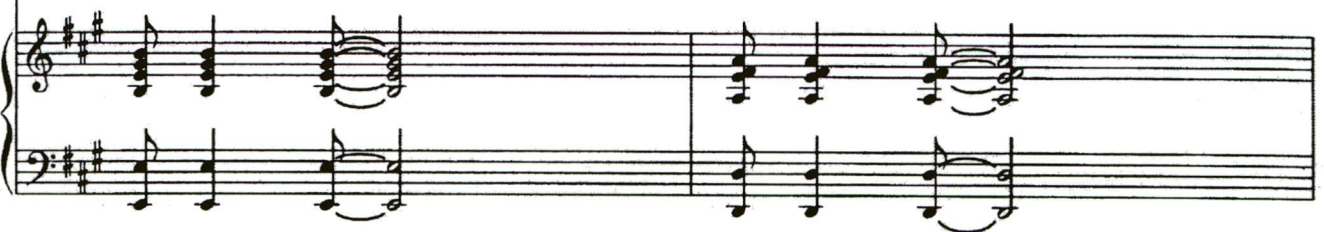
 A
  D
  A
  A

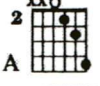
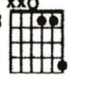

Res - ter Res - ter de - bout Jour a - près jour — et mal - gré tout —



 E
  Dadd⁹

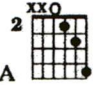



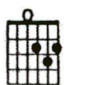
Res - ter de bout ————— res - ter de - bout —




 A
  Amaj⁷
  Dadd⁹/A
  A

res - ter de bout —



 A
  Amaj⁷
  Dadd⁹/A
  A
  A

res - ter de - bout ————— Fin



Annexe 3 — «Rester debout» (livret de l'album *D'instinct*)

On peut être seul au milieu du présent mourir de soif au milieu de
la mer, au bout de la rue, avec du feu dans
MALGRE TOUT MALGRE LE TEMPS QUI DIT
TOUT RESTER DEBOUT trop tôt, trop tard à moi de décider
j'ai plus ou aller j'aurais pu, j'aurais été qui venant
qui dit vrai, un premier pas un peu de lumière
dormir dans le sang, MALGRE TOUT JOUR APRES JOUR ET
un bonjour tranquille Au bout de la rue j'ai
pas mon cœur mourir à petit feu les
peu de lumière RESTER RESTER
QUI MENT LE TEMPS QUI
DEBOUT JOUR APRES
RESTER

L'océan plein d'images dans ma tête pressée d'aller nulle part. Plus
la peau au bout de la rue je vais chercher l'horizon MALGRE
VRAI, MALGRE, MALGRE TOUT JOUR APRES JOUR ET MALGRE
la route est longue j'en ai les poings fermés. La grille ouverte
me hanter Dans le fil de la rue j'ai un regard
MALGRE, MALGRE TOUT, MALGRE LE TEMPS QUI MENT LE TEMPS
MALGRE TOUT RESTER DEBOUT j'ai laissé pas le temps
l'encre de la peur j'ai laissé pas mes plumes pour
CHERCHER, CHERCHER, CHERCHER pas un
yeux ouverts, un premier pas un
DEBOUT, MALGRE LE TEMPS
DIT VRAI, RESTER, RESTER
JOUR ET MALGRE TOUT
DEBOUT

(3.46)

R Séguin

Annexe 4 — Schéma de la structure mélodique de «Rester debout»

- A : On peut être seul(s) au milieu des passants
 Mourir de soif au milieu d' l'océan
 Plein d'images dans ma tête pressées d'aller nulle part.
 Plein de misères de partout, plein de misères
- B : J' colle les morceaux avec du feu dans la peau
- B' : Au bout d' la rue j' vais chercher l'horizon
- R : MALGRÉ, MALGRÉ TOUT
 MALGRÉ LE TEMPS QUI MENT
 LE TEMPS QUI DIT VRAI,
 MALGRÉ, MALGRÉ TOUT
 JOUR APRÈS JOUR ET MALGRÉ TOUT
 RESTER DEBOUT
- A : Trop tôt, trop tard à moi de décider
 La route est longue j'en ai les poings fermés
 La grille ouverte j' sais plus où aller,
 J'aurais pu, j'aurais dû qui viennent me hanter
- B : Dans le fil d' la vie j' veux m'y retrouver
- B' : Les yeux ouverts un premier pas un peu de lumière
- R : REFRAIN
- C : J' laiss'rai pas l' torrent dormir dans l'étang
 J' laiss'rai pas les heures dans l'enclos de la peur
 J' laiss'rai pas mes pleurs pour un bonheur tranquille
- B" : Au bout d' la rue j' vas chercher, chercher, chercher
 [chercher, chercher]
- B' : J' laiss'rai pas mon coeur mourir à p'tit feu
 Les yeux ouverts un premier pas un peu de lumière
- R' : RESTER, RESTER DEBOUT
 MALGRÉ LE TEMPS QUI MENT LE TEMPS QUI DIT VRAI,
 RESTER, RESTER DEBOUT
 JOUR APRÈS JOUR ET MALGRÉ TOUT
 RESTER DEBOUT
 RESTER DEBOUT

(Paroles et musique : Richard Séguin)

Annexe 5 — Paroles de la chanson «En cherchant son étoile»

En cherchant son étoile
Sur les chemins de l'amour

D'escale en escale
Une lueur s'étale
Se vider le cœur
Se sentir ailleurs
Paroles d'ivresse
Comme un signe de détresse
N'importe où en cavale
Kuujjak ou Montréal
Y'a le rock heavy
Qui ramène le passé
Tourne le fer dans la plaie
Sans aucun regret
La voix se déchire
Dans le speaker fêlé
Remontent les souvenirs
Le désir en allé
Pas besoin de voyeurs
Ici c'est du monde normal
Le monde qui a mal

En cherchant son étoile
Sur les chemins de l'amour

Y'a des soirs tu vois bien
On sait plus ce qu'on dit
Y'a des soirs, tu sais bien
Plus besoin d'être ici
Sourires assoiffés
Le bonheur est coincé
À la porte d'entrée
Ton clin d'oeil s'est noyé
Dans la bière renversée
Tu regardes de côté
Tu voudrais t'en aller
Le rock est fini
Le speaker déchiré
Le silence de la nuit
Qui va recommencer
Tu chantes les yeux fermés
Sur des accords blessés
Un dernier refrain
Qui s'éteint au matin

En cherchant ton étoile
Sur les chemins de l'amour

Une page arrachée
Au milieu du scénario
Quelques mots en morceaux
Dans ta poche de manteau
Une page déchirée
Ton histoire racontée
On est tous des Icare
Qui tombent tôt ou tard

(R. Séguin, Marc Chabot / R. Séguin)

Annexe 6 — Pochette et livret de l'album *D'instinct*

- 1 Intro
- 2 Comme un air de Guthrie
- 3 Jamais dompté
- 4 Si loin
- 5 Le Son des Songes
- 6 Rester delout
- 7 Rien ne sera plus comme avant
- 8 Le blues d'la rue
- 9 En cherchant son étoile
- 10 Lettre à Zlata
- 11 L'envie d'y croire
- 12 D'instinct j'étais
- 13 Sans détourner

© Disques Musi Art 1995
© Éditions de la Roche Éclairée



SODEC



MUSI ART

CD 5811



7 76693 58112 5

musi art

Richard Séguin - D'instinct

Richard Séguin
D'instinct

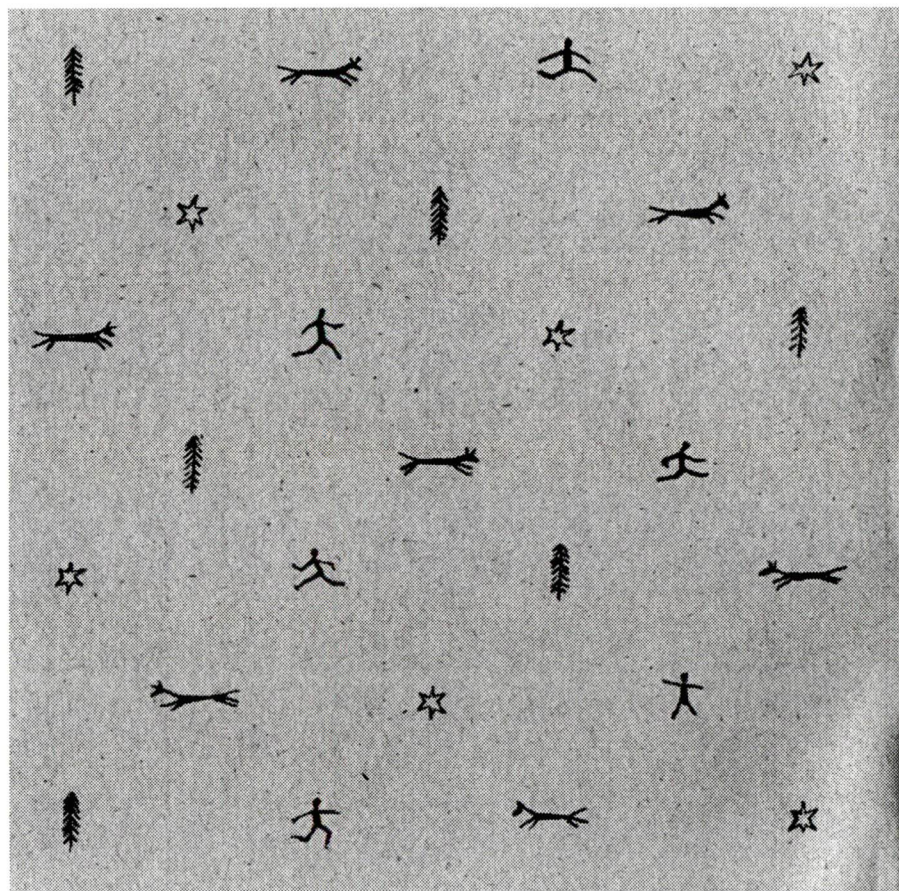






Richard Séguin
D'Instinct





*Je dédie cet album
à Marthe et Mayou.*

Intro 6'43
R. Seguin

Annexe 7 — «En cherchant son étoile» (livret de l'album *D'instinct*)

Annexe 8 — «Le blues d' la rue» (livret de l'album *D'instinct*)

SA GUITARE DANS LES BRAS
SON MANTEAU COMME RADEAU
IL SE TIENT TOUJOURS LA
SUR LES DALLES DUMÉRO
SOUS DES TONNES DE BÉTON
ET SUR L'EAU DES FRISONS
IL JOUE POUR LES MARÉES
QUI REMONTENT L'ESCALIER

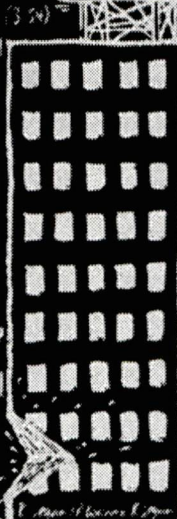
UN FAUNE ÉCORCHÉ
QUI NE POSSÈDE RIEN
QUE DES ANNÉES JETÉES
DANS LA MARCHE DU DESTIN

SUR TOUS LES DURS
UNE CIE DE SOL EST TATOUÉE
POUR CHAQUE POINT DE SUTURE
UNE MAIN AGRIPPÉE
AUX MUSIQUES AUX COLÈRES
SON SEUL POINT DE REPÈRE
UNE TOXIQUE DÉSACCORDÉE
AU MILIEU DU CLAVIER

BALAFRÉ JUSQU'AU COEUR
LE VIA, LE BLUES D'LA RUE
LE BLUES DES BANNIS
BALANCÉ DANS LA VIE

SA GUITARE DANS LES BRAS
SON MANTEAU COMME RADEAU
IL JOUE DU BOTTLENECK
SUR UNE AUTRE PLANÈTE

LE BLUES
D'LA RUE



OUVRIÈRES FATIGUÉES
ADOLESCENTS PERDUS
COEURS SOLITAIRES
QUI REFONT L'INVENTAIRE
DES REGARDS TERRE À TERRE
EN QUÊTE D'ABSOLU
ON EN FAIT DES TALK-SHOWS
ENTRE DEUX COMMERCIAUX

BALAFRÉ JUSQU'AU COEUR
DANS LE BLUES D'LA RUE
LE BLUES DES BANNIS
BALANCÉ DANS LA VIE
LE BLUES DES BONHEURS
BALAFRÉS JUSQU'AU COEUR

POUR TOUS CES RADEAUX
QUI DÉRIVENT DANS L'OURS
IL SE TIENT TOUJOURS LA
LA GUITARE DANS LES BRAS

POUR TOUS CES REGARDS
AU FOND D'LA MÉMOIRE
C'EST PLUS FORT QUE LUI
IL VA JOUER TOUTE LA NUIT

BALAFRÉ JUSQU'AU COEUR
DANS LE BLUES D'LA RUE
LE BLUES DES BANNIS
BALANCÉ DANS LA VIE
LE BLUES DES BONHEURS
BALAFRÉS
JUSQU'AU COEUR.



Annexe 9 — Publicité pour le spectacle *D'instinct* à la salle Albert-Rousseau

« D'INSTINCT J'IRAI », CHANTE RICHARD SÉGUIN. PROMESSE TENUE : IL Y SERA !

RICHARD SÉGUIN

Les jeudi, vendredi et samedi 9 - 10 et 11 mai à 20 h

À la Salle Albert-Rousseau
2410, Chemin Sainte-Foy, Sainte-Foy
Réservations : 659-6710



Entouré des **Réjean Bouchard** aux guitares et voix, de **Denis Toupin** à la batterie, de **Pierre Duchesne** à la basse, de **Gilles Tessier** aux guitares et de **Claude Castonguay** aux claviers et chœurs, **Richard Séguin** n'a qu'une hâte, remonter sur scène et vous enivrer de musique!

Réservations : 659-6710
et sur le réseau Billetech-Admission.

« D'INSTINCT J'IRAI », CHANTE RICHARD SÉGUIN. PROMESSE TENUE : IL Y SERA !

Annexe 10 — Publicité pour le spectacle *D'instinct*

**"...un spectacle... de valeur profonde et durable...
le show de la force tranquille... le Séguin de la maturité."**

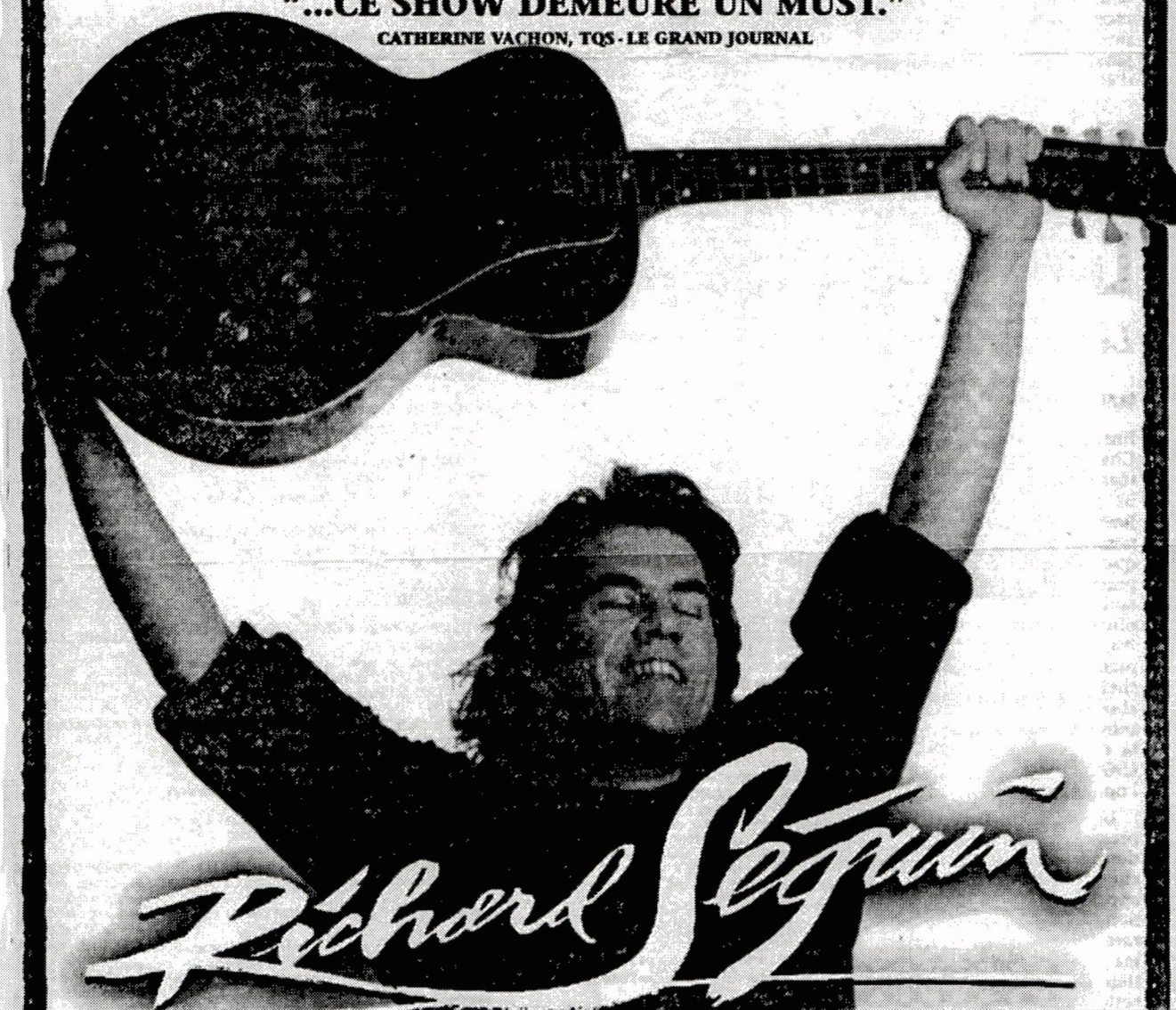
SYLVAIN CORMIER, LE DEVOIR

★ ★ ★
**"En voix, criant de présence, impeccable...
Richard Séguin a mené le folk rock québécois à
son niveau le plus élevé."**

ALAIN BRUNET, LA PRESSE

★ ★ ★
"...CE SHOW DEMEURE UN MUST."

CATHERINE VACHON, TQS - LE GRAND JOURNAL



CKOI
96.9 FM

La Presse



COMPLET COMPLET COMPLET COMPLET

28-29-30 MARS LE SPECTRUM

SODEC

BILLETS AU SPECTRUM (INFO: 861-5851) ET À TOUS LES COMPTOIRS ADMISSION.
RÉSERVATIONS: 790-1245 EXT. DE MONTREAL 1-800-361-4595

Annexe 11 — Communiqué du 24 octobre 1995

Communiqué
pour diffusion immédiate
24 octobre 1995

Richard Séguin D'Instinct

RICHARD SÉGUIN bâtit une oeuvre d'une belle cohérence interne, tout au long de sa carrière, ses textes et musiques ont élu domicile sur le territoire de la vérité et de l'authenticité.

Avec D'INSTINCT, Richard Séguin emprunte un itinéraire empreint de sensations vives, il est guidé par l'amour et la liberté qui se réverbèrent dans ses textes avec une intensité rayonnante.

Cet album est sillonné d'images ancrées à la nature reflétant le havre de paix du chanteur au creux des Appalaches. Richard Séguin demeure fidèle à lui-même sur D'Instinct.

Sa compassion, sa sensibilité envers les êtres écorchés et blessés transparaissent dans "Le blues d'la rue" et "En cherchant son étoile". Il cherche l'arpège de l'espoir pour ces humains déchirés. Ces mêmes sentiments animent également le seul texte qu'il n'a pas écrit "Lettre à Zlata" (Marc Chabot). "Jamais dompté" met en scène la même personne à qui était destinée la chanson "Pleure à ma place" de l'album précédent, celui que Richard admirait pour son cran et sa faim d'être ailleurs, libre et indépendant.

"Si Loin" traduit plusieurs détachements, des absences, des manques et passe par la voix d'un personnage emprisonné dans le silence et qui brasse des regrets.

Quant à "Rester debout", Richard Séguin, par son propos, souhaite qu'on ne se range pas du côté de la résignation. "Comme un air de Guthrie" est une autre "Protest song" où un parallèle est établi: dans les années 1990, on creuse entre les riches et les pauvres, le même fossé que dans les années 1930.

"Rien ne sera plus comme avant" est un constat de lucidité, un peu comme si son auteur se disait: "Je suis conscient de ce qui se passe, mais je poursuis..." "L'envie d'y croire" est, à sa façon, un credo, puisque Séguin sait que pour chacun il existe un Walden, un endroit personnel où se ressourcer.

"D'instinct j'irai" et "Sans Détour" émergent d'une même pulsion, ces chansons sont nouées par un acte de foi en l'amour, livrés sur un ton de confiance.

"Le Son des songes" sur laquelle on entend la voix de Florent Vollant, est le carrefour en étoile vers lequel convergent toutes les autres pièces constituant D'Instinct, elle évoque une infinie soif de paix et d'humanité de même qu'un désir d'immensité.



Richard Séguin a confié la réalisation de cet album à Réjean Bouchard qui signe aussi les arrangements, en plus de jouer plusieurs guitares, il a également participé à la composition de "Jamais dompté". Sur cet album, on remarquera la présence de Denis Toupin (basse et percussions), Pierre Duchesne (basse), Michel Corriveau (accordéon, claviers, piano et orgue B3), Pierre Verville (claviers, orgue B3 et collaboration à la composition de "Sans détour"). Outre Florent Vollant, on retrouve comme choristes Claire Pelletier, Richard Séguin et Toby Gendron. Ces voix ont été enregistrées "au fond des Appalaches", cet espace cher à Richard Séguin qui teinte tout l'album. On doit à Toby Gendron la prise de son et le mixage de ce disque réalisé, aux dires de tous, dans le plaisir et l'harmonie.

Yves Archambault a conçu le graphisme de cet album, assisté de Richard Sarrazin. Yves Archambault a saisi intérieurement chaque chanson et a intégré des gravures de Richard Séguin. Colette Brouillé a vu à la coordination des différentes étapes de production.

Pour Richard Séguin, vie intérieure et création sont inextricablement liées: aucune frontière n'existe entre vivre et écrire.

Un premier vidéo a été réalisé par Denis Villeneuve: "Rester debout".

Les images que vous verrez au lancement, outre le vidéo, ont été tournées par l'équipe de Musique Plus et feront partie d'une émission spéciale intitulée "Fragments D'instinct" qui sera diffusée le 12 novembre à 19h00, en reprise le 14 novembre à 20h00.

D'INSTINCT de RICHARD SÉGUIN



Sur étiquette
Disques Musi-Art
MACD 5811
MA45811



Distribution Gam

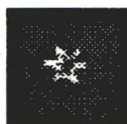
Relations de presse:
Communications Julie M.
Tél.: (514) 737-5305
Fax: (514) 737-5533

Promotion/Marketing
Disques Musi-Art
Brian Naud
Tél.: (514) 288-7500 poste 206
Fax.: (514) 844-2571

Annexe 12 — Québec / Carrefour des artistes : www.llc.org/quebec/musique/rseguin



*Richard Séguin bâtit une oeuvre
d'une belle cohérence interne;
tout au long de sa carrière,
ses textes et musiques ont
élu domicile sur le territoire
de la vérité et de l'authenticité.*



L'espace pour se révéler

Richard Séguin par Susy turcotte

Richard Séguin bâtit une oeuvre d'une belle cohérence interne; tout au long de sa carrière, ses textes et musiques ont élu domicile sur le territoire de la vérité et de l'authenticité. **D'instinct** est le septième album solo de cet auteur-compositeur-interprète qui ne cesse d'approfondir le thème de la quête.

Entre **Aux portes du matin**, gravé en 1991, et **D'instinct**, Richard Séguin jeté une touchante passerelle, **Vagabondage**, un disque témoignant des moments inoubliables vécus sur de grandes scènes ou dans de petites salles privilégiant l'intimité. Cet album se terminait d'ailleurs par une pièce instrumentale créée en tournée par Denis Toupin, **Au bout de l'horizon**; Richard Séguin s'abandonnait totalement dans cette improvisation vocale, révélant le somptueux pouvoir du chant, sa puissance d'incantation. Cette plénitude sacrée et absolue, on la retrouve au coeur de l'une des récentes chansons de Séguin: **Le son des songes**. Cette chanson est le carrefour en étoile vers lequel convergent toutes les autres pièces constituant **D'instinct**. **Le son des songes**, grâce à son dépouillement et sa lenteur, grâce aussi à la communion des voix de Richard Séguin et Florent Vollant, et à leur fraternité, évoque une infinie soif de paix et d'humanité, un désir d'immensité que portent à l'intérieur d'eux ces marcheurs durant la traversée de sentiers ancestraux.

Florent Vollant, dans **Le son des songes**, chante en langage innu les paroles suivantes: "pemute, pemute", qui signifient "marcher, marcher". Le terme "marcher" est une clé précieuse pour plonger dans l'univers de Richard Séguin. La marche est constamment associée à la réflexion, à la quête de clarté. Marcher et chercher semblent relever d'une parente cadence.

Avec **D'instinct**, Richard Séguin emprunte un itinéraire empreint de sensations vives: il est guidé par l'amour et la liberté qui se réverbèrent dans ses textes avec une intensité rayonnante. Cet album est sillonné d'images ancrées à la nature (chemins, rivières, lacs, échos, oiseaux) et reflétant le havre de paix du chanteur au creux des Appalaches, dans l'Estrie. Richard Séguin demeure fidèle à lui-même sur **D'instinct**. Son sens de l'équité et de la droiture, sa compassion, sa sensibilité envers les êtres écorchés et blessés transparaissent dans **Le blues de la rue** et **En cherchant son étoile**. Il souhaite trouver l'arpège de l'espoir pour ces humains déchirés. Ces mêmes sentiments animent également le seul texte qu'il n'a pas écrit, **Lettre à Zlata. Jamai dompté** met en scène la même personne à qui était destinée la chanson **Pleure à ma place** de l'album précédent, ce cousin que Richard Séguin admirait par son cran et sa faim d'être ailleurs, libre et indépendant. **Si loin** traduit plusieurs détachements, des absences, des manques et passe par la voix d'un personnage emprisonné dans le silence qui brasse des regrets. Quant à **Rester debout**, Richard Séguin, par son propos, rappelle qu'il n'est pas apathique et qu'il ne faut pas abdiquer et se ranger du côté de la résignation. **Comme un air de Guthrie** est une autre "protest song" où un parallèle est établi: dans les années 1990, on creuse entre les riches et les pauvres le même fossé que dans les années 1930. **Rien ne sera plus comme avant** est un constat de lucidité, un peu comme si son auteur se disait: "Je suis conscient de ce qui se passe, mais je poursuis..." **L'envie d'y croire** est, à sa façon, un credo puisque Séguin sait que pour chacun il existe un Walden, un endroit personnel où se ressourcer. **D'instinct j'irai** et **Sans détour** émergent d'une même pulsion; ces chansons sont nouées par un acte de foi en l'amour. Avouer sa douleur et comprendre sans craindre celle de la personne qu'on aime cimentent les liens amoureux et tracent un passage lumineux entre soi et l'autre. Ces deux textes qui achèvent l'album sont livrés sur un ton de confiance.



Richard Séguin a confié la réalisation de cet album à Réjean Bouchard qui signe aussi le arrangements; celui-ci a également participé à la composition de **Jamais dompté**. Quand on demande à Richard Séguin les qualités qu'il apprécie chez Réjean Bouchard, il répond spontanément: "J'aime sa patience, et aussi sa façon de voyager avec moi dans tous mes chemins de musique car il m'accompagne même s'il s'aperçoit qu'il s'agit de routes sans issue; cette complicité a permis qu'on s'aventure vers des avenues qu'on n'aurait jamais explorées autrement. Réjean me ramène vers cette vibration que je ressentais quand j'étais adolescent, c'est-à-dire le temps jamais compté, le fait de s'amuser en jouant, de chercher le rythme d'une chanson en s'ouvrant aux diverses pistes que laisse entrevoir cette chanson."



Une semblable ouverture est exprimée par Yves Archambault qui a conçu le graphisme de cet album, assisté par Richard Sarrazin. Yves Archambault a saisi intérieurement chaque chanson, une par une. Il raconte ainsi son expérience avec Richard Séguin: "Richard a une confiance absolue dans les gens avec qui il s'associe, et cette générosité cette ouverture sont très rares. Lorsqu'il est arrivé chez moi, il avait apporté sa guitare, sa maquette démo, son album **Récolte de rêves** récemment paru ainsi qu'une gravure de lui, **Le guérisseur de voyelles**. Cette gravure est le début de la rencontre. Je lui ai posé des questions; il m'a joué ses chansons. J'ai tout reçu dans le cœur comme une décharge électrique; ça m'est entré dedans: sa voix et ses paroles étalées. C'était pur, et Richard était enthousiaste et euphorique. Je trouve magnifiques les artistes qui dessinent; leurs dessins sont associés à leur univers. Richard travaille beaucoup sur le mode du symbole; son univers est onirique. Il va référer aux légendes, la culture orientale. Le geste est très important pour lui, très près de l'instinct. Il travaille en noir et blanc. Il n'a pas le souci des couleurs, ni de la composition des couleurs. Il se préoccupe de l'image comme on se concentre sur une lettre. Et puis il se rapproche beaucoup du symbole et des pictogrammes amérindiens. Si on prend son oeuvre **Le guérisseur de voyelles**, j'ai appris que dans certaines légendes, les étoiles étaient reliées à la voûte céleste par des fils et que les astres étaient également en contact avec la route par des fils. On découvre aussi dans cette toile un personnage penché sur une bête, fusionné à cette bête, et qui va la guérir par le souffle." Yves Archambault a laissé libre cours à sa créativité, confronté à lui-même, seul à sa table de dessin, et a ainsi dégagé des symboles porteurs pour chaque chanson. Pour lui, la photo de la pochette est criante d'un instant d'abandon-communion qui s'est passé entre Richard Séguin et son photographe, Jean-François Bérubé: "Cette image est le symbole du lâcher-prise. J'ai voulu immortaliser l'instant qu'ont pu vivre ensemble Richard Séguin et son photographe. J'ai l'intuition qu'il s'est passé quelque chose d'important pour que Richard Séguin consente à un tel abandon. Et je voulais que la photo de l'album en fasse écho."



Sur cet album, on remarquera la présence de musiciens talentueux tels que Denis Toup (basse et percussions), Pierre Duchesne (basse), Michel Corriveau (accordéon, claviers, piano et orgue B3), Pierre Verville (claviers, orgue B3 et collaboration à la composition de **Sans détour**). Outre Florent Vollant, on retrouve comme choristes Claire Pelletier, Richard Séguin et Toby Gendron. Ces voix ont été enregistrées "au fond des Appalaches", cet espace cher à Richard Séguin qui teinte tout l'album. On doit à Toby Gendron la prise de son et le mixage de ce disque produit dans le plaisir et la simplicité. Colette Brouillé a vu à la coordination des différentes étapes de cette production.



Pour Richard Séguin, vie intérieure et création sont inextricablement liées; aucune frontière n'existe entre vivre et écrire. L'amour et la création offrent un lieu où vibre la parole, un espace pour se révéler.

Denis Villeneuve a réalisé le vidéo du premier extrait de cet album, **Rester debout**.



Entrevues et textes : Susy Turcotte
Design et html : Marie-Lynn Richard
Collaboration spéciale : ClicNet Télécommunications
1995-1996, Québec Aujourd'hui, tous droits réservés

Annexe 13 — Communiqués accompagnant les extraits pour la diffusion à la radio



4200, BOUL. ST-LAURENT
BUREAU 1400
MONTREAL, QUEBEC
H2W 2R2
TEL.: 514-288-7500
FAX: 514-844-2571

Communiqué
Pour diffusion immédiate
26 septembre 1995

"RESTER DEBOUT"
de
RICHARD SÉGUIN

Enfin le voici!

RESTER DEBOUT, le tout premier extrait du nouvel album de Richard Séguin, à paraître le 24 octobre prochain. RESTER DEBOUT nous donne un aperçu de la démarche, empreinte d'instinct, qui a guidé la création de ce nouveau disque.

Richard Séguin affirme sa volonté de continuer et de toujours chercher; c'est le but qu'il a poursuivi en compagnie de Réjean Bouchard, réalisateur de l'album et guitariste-complice depuis *Journée d'Amérique*. Entourés du noyau de base des musiciens de la dernière tournée: Denis Toupin (batterie), Pierre Duchesne (basse), ils ont invité Michel Corriveau (accordéon, piano) et Pierre Verville (orgue B3) à se joindre à eux pour ce titre.

Fidèle à lui-même, Séguin fouille nos coeurs et nos mémoires. "Afeccionado" des mal-aimés, des "laissés pour compte", Séguin témoigne ici de son refus du silence et du mensonge.

Écouter RESTER DEBOUT, c'est renouer avec *"...le fil de la vie
J'veux m'y retrouver, les yeux ouverts,
Un premier pas, un peu de lumière."*

La route a été longue, la porte est maintenant ouverte: voici RESTER DEBOUT, premier extrait plein de fougue d'un disque qui s'annonce fabuleux!

Écouter RESTER DEBOUT c'est franchir le premier pas, goûter un peu de cette chaude et délicieuse lumière qui précède le grand éclat!

RESTER DEBOUT de Richard Séguin
Sur étiquette Disques Musi-Art
MACD 58028
Distribution GAM

Relations de presse
Communications Julie M.
Tél.: (514) 737-5305
Fax: (514) 737-5533

Promotion Radio
Disques Musi-Art
Tél.: (514) 288-7500
Fax: (514) 844-2571

Richard Séguin D'Instinct

Richard Séguin nous arrive avec un deuxième extrait tiré de l'album D'Instinct, déjà disque d'or. En cherchant son étoile, une chanson débordante d'énergie qui vous transportera au delà de la voie lactée! L'enregistrement s'est fait dans la plus pure tradition des prises de son "live". Les voix magnifiques et amples ont été captées par la magie du studio mobile dans le repère secret de Richard dans les Appalaches.

En cherchant son étoile donne le ton à la tournée qui se prépare sur l'ensemble du Québec dès février 96. Les paroles sont signées Richard Séguin et Marc Chabot sur une musique de Séguin où les guitares s'imposent.

Grâce à cette magnifique chanson, parions que la radio réservera une place de choix à En cherchant son étoile dans la galaxie des palmarès.

Source : Disques Musi-Art
Promotion / marketing
Brian Naud
Tél: 288-7500 poste 206

Richard Séguin
En cherchant son étoile (4:12)
(R. SÉGUIN, M. CHABOT / R. SÉGUIN)
MACD 58032



-30-



Séguin

L'Envie d'y croire

Montréal, le 21 août 1996 - **Richard Séguin** a toujours été l'artiste porteur de mots encourageants, de musiques réconfortantes. En ces temps où l'on sent peut-être le besoin de se raccrocher à certaines valeurs, «**L'Envie d'y croire**» apporte un vent d'espoir qui se répandra sans doute bientôt sur toutes les lèvres!

Marc Chabot, parolier fidèle de Richard Séguin et collaborateur de longue date, a fait parvenir à celui-ci une réflexion plutôt juste sur cette chanson à laquelle il n'avait pas participé:

«L'Envie d'y croire», c'est comme une idée fixe: être au monde.
Que la liberté soit réelle, pas seulement un arrière-goût,
une petite foi fragile et frêle.»

Ce baume musical et poétique vous est proposé dans le plus récent extrait de l'album d'Instinct que Richard Séguin offre à tous ses fidèles auditeurs pour la rentrée, «**L'Envie d'y croire**».

Cela donnera peut-être à tous l'envie d'y croire aussi!

- 30 -

Source: Les disques Musi-Art

Infos:

François Haguel, Musi-Art, marketing (514) 288-7500 #234

Nathalie Courville, Communications Courville, relations de presse, (514) 529-7344

Richard Séguin

D'Instinct

LE BLUES D'LA RUE (3:54)

(R. SÉGUIN / R. BOUCHARD, R. SÉGUIN)
MACD 58034

Pour célébrer l'arrivée du printemps, voici "LE BLUES D'LA RUE",
le nouvel extrait de l'album "D'INSTINCT" de Richard Séguin.

"LE BLUES D'LA RUE": une chanson qui s'accorde au rythme du printemps qui arrive enfin !
"LE BLUES D'LA RUE": une mélodie entraînante, enlaçante, enlevante qui vous donnera le
goût de tourbillonner dans le doux vent du printemps ! Partez vous aussi "votre guitare dans
les bras", votre "manteau comme radeau" en écoutant "LE BLUES D'LA RUE".

Avec Michel Corriveau à l'accordéon, "au milieu du clavier",
comme au milieu de l'année, vous vous sentirez comme au milieu de l'été !

Écoutez-le, celui qui chante, au Square Victoria; un accord pour mille mots,
jouant son blues, "LE BLUES D'LA RUE".

Troisième extrait du plus récent album de RICHARD SÉGUIN, "LE BLUES D'LA RUE"
est un titre que D'INSTINCT, vous voudrez faire tourner !

- 30 -

Promotion:
Brian Naud (514) 288-7500 poste 206



LE NOUVEL EXTRAIT DE L'ALBUM "D'INSTINCT" DE RICHARD SÉGUIN:

"COMME UN AIR DE GUTHRIE"



Enfin le voici, le nouvel extrait de l'album
"D'Instinct" de **RICHARD SÉGUIN**:
"COMME UN AIR DE GUTHRIE".

Après un an de route, la chanson nous revient,
habitée par l'esprit de la scène. La voilà dans sa
version remixée par Pierre Duchesne.

Après *"RESTER DEBOUT"*, *"LE BLUES D'LA RUE"*,
"EN CHERCHANT SON ÉTOILE" et *"L'ENVIE D'Y
CROIRE"*, **"COMME UN AIR DE GUTHRIE"** s'inscrit
dans la foulée des grands succès de SÉGUIN, de
ceux qui restent gravés dans les mémoires et les cœurs.

Richard Séguin et son allié et complice dans l'écriture,
Marc Chabot, nous présentent le personnage qui a inspiré la
chanson:

**Woody Guthrie (1912-1967), père spirituel de Bob
Dylan. Oui, peut-être. Mais Woody Guthrie c'est
aussi et surtout celui qui chantait dans les wagons
pour les chômeurs, celui qui racontait la noble his-
toire des hommes qu'on jette à la rue. Il aurait
écrit plus de 1000 chansons. C'est beaucoup,
pense-t-on. C'est bien peu lorsqu'on compte les
injustices et la misère.**

C'est un air connu. C'est une histoire qui ne mérite pas d'être oubliée. **RICHARD SÉGUIN** et **MARC CHABOT**

Réjean Bouchard aux guitares, Pierre Duchesne à la basse, Denis Toupin à la batterie donnent à
"COMME UN AIR DE GUTHRIE" son rythme tout à fait unique et percutant!

À la fois "road song" et "protest song", **"COMME UN AIR DE GUTHRIE"** trouvera un écho dans le cœur de tous vos
auditeurs! Empressez-vous de l'écouter! Vous retrouverez, intacts, l'univers, la passion et la voix de Richard Séguin.
Un MUST!

Source:
DISQUES MUSI-ART

Karoline Labelle
Tracking Province
Tél.: (514) 288-7500 pst 212
Fax: (514) 844-2571

Julie Mailhot
Directrice Promotion/Marketing
Tél.: (514) 737-5305
Fax: (514) 737-5533

MACD 58042

MUSI
ART

Communiqué
Pour diffusion immédiate
27 juin 1997

JAMAIS DOMPTÉ

de

RICHARD SÉGUIN

Il était tant attendu...

Le voici enfin, le nouvel extrait de RICHARD SÉGUIN. **JAMAIS DOMPTÉ**, tiré de l'album "D'INSTINCT".

JAMAIS DOMPTÉ: un rythme vif et brillant, une "road-song" qui vous fera "découvrir l'autre rive", aller toujours plus loin, rouler, rouler, jusqu'à la dernière frontière.

JAMAIS DOMPTÉ : un texte de RICHARD SÉGUIN, appuyé par un rock solide avec RÉJEAN BOUCHARD à la guitare et PIERRE VERVILLE aux claviers.

JAMAIS DOMPTÉ : LA chanson pour accompagner votre été et vos plus folles équipées!

JAMAIS DOMPTÉ

extrait de l'album

D'INSTINCT

MACD 5811 • MA4 5811

- 30 -

Source:

Disques Musi-Art

Julie Mailhot

Tél: (514) 737-5305

Fax: (514) 737-5533

Promotion Radio

Karoline Labelle

Tel: (514) 288-7500#212

Fax: (514) 844-2571

Annexe 14 — Paroles de «La chanteuse»*

Elle va tous les matins
Conduire son fils à l'école
Dans son train-train quotidien
Cette femme n'est pas folle

Elle jardine, elle cuisine
Elle fait des affaires et elle peint
Le soir elle part en limousine
Pour gagner son pain

Mais quand elle chante
La chanteuse est heureuse
Mais quand elle chante
La chanteuse est vivante

Mais quand elle chante
La chanteuse est une femme généreuse
Quand elle chante
La chanteuse est heureuse

Elle suit des thérapies
Elle fait des régimes et elle prie
Elle est plus souvent qu'à son tour
Malheureuse en amour

Quand on la crucifie
Elle peut devenir méchante
Si vous touchez à sa vie
Elle prend l'épouvante

Mais quand elle chante
La chanteuse est heureuse
Mais quand elle chante
La chanteuse est vivante

Mais quand elle chante
La chanteuse est une femme généreuse
Quand elle chante
La chanteuse est heureuse

Mais quand elle chante
La chanteuse est heureuse
Mais quand elle chante
La chanteuse est vivante

Mais quand elle chante
La chanteuse est une femme amoureuse
Quand elle chante
La chanteuse est heureuse

Il y a deux femmes en elle
Celle qui chante et celle qui aime
Celle qui veut monter sur scène
Celle qui veut rester chez elle

Tous ces milliers de bras
Tendus pour vous acclamer
Ne remplaceront jamais
Un homme qui vous prend dans ses bras
Pour vous aimer

Mais quand elle chante
La chanteuse est heureuse
Mais quand elle chante
La chanteuse est vivante
Vivante...

Quand elle chante
Quand elle chante
Quand elle chante
Quand elle chante
La chanteuse est heureuse

Mais quand elle chante
La chanteuse est heureuse
Mais quand elle chante
La chanteuse est vivante

Mais quand elle chante
La chanteuse est une femme amoureuse
Quand elle chante
La chanteuse est heureuse

Paroles : Luc Plamondon

Musique : Romano Musumarra, Lorenzo Meinardi

Ginette Reno, *La Chanteuse*, Production et distribution Melon-Miel inc., 1995.

* d'après le phonogramme

BIBLIOGRAPHIE

Ouvrages et articles portant sur la chanson (et autres ouvrages théoriques)

Le Rock. Aspects esthétiques, culturels et sociaux, études réunies et dirigées par Anne-Marie Gourdon. Paris, CNRS Éditions, coll. «Arts du spectacle», 1994. 245p.

Rock : de l'histoire au mythe, dirigé par Patrick Mignon et Antoine Hennion. Paris, Anthropos, coll. «Vibrations», 1991. 283p.

AUTHELAIN, Gérard. *La chanson dans tous ses états*. [Belgique], Éditions Van de Velde, coll. «Musique et société», [1986]. 219p.

BOURDIEU, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, coll. «Libre examen», 1992. 480p.

BUXTON, David. *Le Rock. Star-système et société de consommation*. Grenoble, La Pensée sauvage, coll. «Média discours», 1985. 226p.

CALVET, Louis-Jean. *Chanson et société*. Paris, Payot, 1981. 153p.

CHAMBERLAND, Roger. «Le vidéoclip, une valeur ajoutée à la chanson francophone?» dans *Les pratiques culturelles de grande consommation. Le marché francophone*. Québec, Nuit blanche éditeur, 1992, p. 105-116.

CHION, Michel. *Musiques. Médias et technologies*. Paris, Flammarion, coll. «Dominos», 1994. 127p.

DUFAYS, Jean-Louis et Alain MAINGAIN. «Lire, écouter, voir la chanson. Propositions pour un parcours d'appropriation en classe de français» dans *Présence francophone*, «La Chanson», numéro 48, 1996, p. 9-55.

DUFAYS, Jean-Louis, François GRÉGOIRE et Alain MAINGAIN. *La Chanson* (Textes pour la classe de français) et *La Chanson* (vade-mecum du prof de français). Bruxelles, Didier Hatier, coll. «Séquences», 1994. 47p. et 127p.

ECO, Umberto. *Les limites de l'interprétation*. Paris, Bernard Grasset & Fasquelle, coll. «Le Livre de poche/biblio/essais» no 4192, 1992. 413p.

FRITH, Simon. «Towards an Aesthetic of Popular Music» dans LEPPERT, Richard et Suzan McCLARY. *Music and Society. The Politics of composition, performance and reception*. Cambridge, Cambridge University Press, 1987, p. 133-149.

- FRITH, Simon. *Sound Effects. Youth, Leisure, and the Politics of Rock*. London, Constable, c1978, 1983 (totally revised version of Simon Frith, *Sociology of Rock*, 1978). 294p.
- GIROUX, Robert. «Compte rendu du Colloque de recherche sur la chanson française (novembre 1983, Sainte-Baume)» dans *Les Aires de la chanson québécoise*. Montréal, Triptyque, 1984, p. 17-39. Repris dans *La chanson prend ses airs*. Montréal, Triptyque, 1993, p. 25-42.
- GIROUX, Robert. «De la méthodologie dans l'étude de la chanson populaire» dans *La chanson en question(s)*. Montréal, Triptyque, 1985, p. 27-54. Repris dans *La chanson prend ses airs*. Montréal, Triptyque, 1993, p.159-182.
- GIROUX, Robert. «Introduction» dans *La chanson en question(s)*. Montréal, Triptyque, 1985, p. 11-24. Repris dans *La chanson prend ses airs*. Montréal, Triptyque, 1993, p. 9-24.
- GIROUX, Robert. «Le discours critique porté sur la chanson populaire d'expression française en 1985» dans *La chanson dans tous ses états*. Montréal, Triptyque, 1987, p. 11-44.
- GIROUX, Robert. «Sémiologie de la chanson» dans *En avant la chanson!* Montréal, Triptyque, 1993, p. 17-29.
- GIROUX, Robert. «Réflexions sur la chanson (et le) populaire ou l'oralité dans le social» dans *Parcours. De l'imprimé à l'oralité*. Montréal, Triptyque; Paris, La Vague à l'âme, 1990, p. 379-480.
- HENNION, Antoine. «Le peuple, le sociologue et le producteur à succès» dans *Esthétiques du peuple*. Paris, ©Éditions La Découverte; Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, collectif «Révoltes logiques», Cahiers libres 396, 1985, p. 251-265.
- HENNION, Antoine *Les Professionnels du disque. Une sociologie des variétés*. Paris, Éditions A.M. Métailié, 1981. 257p.
- JORDANA, Redjeb. «Boris Vian et la chanson» dans *Musique en jeu*, numéro 30, mars 1978, p. 91-110.
- JULIEN, Jacques. «Le maniérisme vocal ou la voix porteuse» dans *Les Aires de la chanson québécoise*. Montréal, Triptyque, 1984, pp 125-151.
- JULIEN, Jacques. *Robert Charlebois. L'enjeu d'«Ordinaire»*. Montréal, Triptyque, 1987. 199p.
- KLIMUSZKO, Lisa. *Nos amis les artistes de la chanson québécoise. Cahier de recherche*. Montréal, Triptyque, 1997. 101p.
- LABERGE, Yves. «Le vidéoclip et la chanson : l'évolution d'un nouveau mode de communication audio-visuelle» dans *La Chanson dans tous ses états*. Montréal, Triptyque, 1987, p.137-144.

MIDDLETON, Richard. *Studying Popular Music*. Buckingham (England), Bristol (Pennsylvania), Open University Press, ©R. Middleton, 1990. 308p.

MORIN, Edgar. «Chansons et disques» dans *Communications*, numéro 6, 1965.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *De la sémiologie à la musique*. Montréal, Université du Québec à Montréal, coll. »Les cahiers du département d'études littéraires», 10, 1988. 345p.

NATTIEZ, Jean-Jacques. «Faits et interprétations en musicologie» dans *Horizons philosophiques*, «L'héritage de l'herméneutique», printemps 1997, volume 7, numéro 2, p.33-42.

NATTIEZ, Jean-Jacques. *Musicologie générale et sémiologie*. Paris, Christian Bourgois Éditeur, coll. «Musique/Passé/Présent», 1987. 400p.

OBERHUBER, Andrée. «La génération clip : de l'explosion de l'image au temps des médias» dans *La chanson française contemporaine. Poétique, société, médias*. Innsbruck, Verlag des Instituts für Sprachwissenschaft, 1995, p. 263-271.

THÉRIEN, Robert et Isabelle D'AMOURS. «Séguin» dans *Dictionnaire de la musique populaire au Québec 1955-1992*. Québec, Institut québécois de recherche sur la culture (IQRC), 1992, p.440.

ZUMTHOR, Paul. «Chansons médiatisées» dans *Études françaises*, volume 22, numéro 3, hiver 1987, p. 13-19.

Articles de revues ou journaux (à propos de Richard Séguin)

«C'est la Semaine des arts» dans *La Presse*, lundi 10 février 1997, p. C9.

«Chanson en fête» dans *Le Devoir*, 31 janvier 1996, p. B6.

«Chanson en fête à Saint-Ambroise» dans *La Presse*, jeudi 1er février 1996, p. D9.

«D'instinct» dans *La Presse*, mercredi 25 octobre 1995, p. E1.

«Il y a longtemps que je t'aime» dans *Le Devoir*, Les Actualités, 6 juin 1996, p. A1.

«Le spectacle au profit des sinistrés» dans *Le Devoir*, 9 août 1996, p. A3.

«Le Téléthon Jean Lapointe: l'objectif a tout de même été atteint!» dans *Échos vedettes*, 12 avril 1997, p.4-5.

- (PC) «Richard Séguin, graveur. Le musicien dévoile son jardin secret cet été à Coaticook» dans *Le Soleil*, lundi 8 juillet 1996, p. B3.
- (PC) «Séguin chante et grave» dans *La Presse*, mercredi 19 juin 1996, p. E4.
- (PC) «Semaine québécoise des arts» dans *Le Soleil*, lundi 10 février 1997, p. C3.
- «Richard Séguin dans les écoles» dans *Le Soleil*, jeudi 13 février 1997, p. C9.
- «Sans mot pour le dire» dans *Le Devoir*, lundi 10 février 1997, p. A1.
- «Un gros lancement» dans *Le Journal de Montréal*, jeudi 26 octobre 1995.
- (S.P.), «Opération solidarité» dans *Échos vedettes*, 3 août 1996, p.8.
- BERNIER, André. «Richard Séguin. Aux portes de l'Estrie» dans *Visages*, vol. 2 numéro 4, août 1997, en couverture et p.6-7.
- BERTRAND, Johanne. «La voix est libre» dans *Chansons d'aujourd'hui*, vol. 14, nos 5-6, février 1992, p. 26-7.
- BLAIS, Marie-Christine. «"Le talent sans formation devient une eau stagnante". Richard Séguin est l'un des nombreux artistes qui profitent des ateliers des Rencontres internationales de la chanson francophone pour perfectionner leur art» dans *La Presse*, samedi 20 janvier 1996.
- BLANCHARD, Sylvain. «Des détenus de Bordeaux préparent un disque. (Les textes écrits par les prisonniers seront interprétés par de grands noms de la chanson d'ici.)» dans *Le Devoir*, vendredi 24 janvier 1997, p. A3.
- BRUNET, Alain. «La maturité» dans *La Presse*, samedi 28 octobre 1995.
- BRUNET, Alain. «Richard Séguin marche, cherche et s'illumine. Le chanteur retrouve ses fans au Spectrum» dans *La Presse*, samedi 16 mars 1996, p. D5.
- BRUNET, Alain. «Un lancement qui aurait pu être historique...» dans *La Presse*, mardi 31 octobre 1995, p. A12.
- BRUNET, Alain. «Vibrante soirée... d'Amérique» dans *La Presse*, Montréal, jeudi 21 mars 1996.
- BRUNET, Alain et Marie-Christine BLAIS. «Une année de nostalgie» dans *La Presse*, samedi 23 décembre 1995, p. D11.
- CASSIVI, Marc (collaboration spéciale). «Au pays de Kashtin, Séguin a surmonté ses peurs» dans *La Presse*, samedi 21 octobre 1995, p. D2.

CASSIVI, Marc (collaboration spéciale). «Richard Séguin : du rock simple et un texte ouvert à toutes les interprétations» dans *La Presse*, mercredi 27 septembre, p. A14.

CASSIVI, Marc (collaboration spéciale). «Séguin : d'instinct» dans *La Presse*, samedi 21 octobre 1995, cahier Arts et spectacles, p. D1 et D2.

CAYOUE, Pierre. «Une chanson pour le Saguenay» dans *Le Devoir*, jeudi le 1er août 1996, p. B8.

CHAMBERLAND, Roger. «L'hiver musical» dans *Québec français*, hiver 1996, numéro 100, p.106.

CHARETTE, Annick. «Prêts pour le party» dans *Câble 7 jours*, semaine du 22 au 28 juin 1996, p. 12-13.

CLÉMENT, Éric. «Le CECI tentera de recueillir 200 000 \$ pour le Rwanda» dans *La Presse*, samedi 23 novembre 1996, p. A15.

CLÉMENT, Éric. «Faible générosité pour le Rwanda» dans *La Presse*, dimanche 1er décembre 1996, p. C11.

COITEUX, Marc (collaboration spéciale). «Tombé du ciel» dans *La Presse*, 2 novembre 1995.

COLPRON, Suzanne. «Les salles de spectacle se vident. L'industrie de la chanson en arrache, surtout dans les régions» dans *La Presse*, Nouvelles générales, vendredi 23 février 1996, p. A1.

CORBO, Linda. «(Devant un public conquis d'avance) Séguin, la fidélité même» dans *Le Nouvelliste*, Arts et spectacles, Trois-Rivières, vendredi 19 avril 1996.

CORMIER, Sylvain. «Party référendaire au Medley» (Faute de casser leur bail, les Colocs cassent la baraque) dans *Le Devoir*, Politique, 31 octobre 1995, p. A5.

CORMIER, Sylvain. «Pour le pays et pour une... Job steady!» dans *Le Devoir*, mardi 25 juin 1996, p. A8.

CORMIER, Sylvain. «Richard Coeur-de-Séguin s'en va-t-en tournée» dans *Le Devoir*, 16 mars 1996, p. B1 et B2.

CORMIER, Sylvain. «Richard Séguin au Spectrum : après le coup de poing, la force tranquille» dans *Le Devoir*, Culture, 21 mars 1996, p. B9.

CORMIER, Sylvain. «Richard Séguin en entrevue. **L'envie d'y croire.** Il est ainsi fait. D'instinct. Il ne peut pas s'en empêcher» dans *Le Devoir*, vendredi 27 octobre 1995, A1 et A12.

DERFEL, Aaron. «Water will be privatized “over our dead bodies”. Hundreds pack auditorium to rally against city hall's attempts to sell off waterworks» dans *The Gazette*, mercredi, 26 février 1997, p. A5.

DESMEULES, François. «Richard Séguin. Sens unique» dans *Voir* (Québec), 2 novembre 1995.

DROUIN, Serge. «Richard Séguin veut se tremper dans d'autres univers que le sien» dans *Le Journal de Montréal*, lundi 31 mars 1997, p. 34.

DROUIN, Serge. «Se retirer, pour écrire un nouvel album» dans *Le Journal de Montréal*, lundi 31 mars 1997, p. 34.

ÉMOND, Sophie. «D'instinct, Séguin charme jusqu'à la fin» dans *Le Soleil*, Québec, le 10 mai 1996.

GUILBERT, Manon. «Richard Séguin fait un retour aux valeurs essentielles» dans *Le Journal de Montréal*, vendredi 27 octobre 1995.

GUILBERT, Manon. «Richard Séguin monte D'INSTINCT sur scène» dans *Le Journal de Montréal*, samedi 16 mars 1996, p. We 10.

HACHEY, Isabelle. «De l'électricité dans l'air. L'esprit de la fête au parc Maisonneuve» dans *Le Devoir*, samedi 22 et dimanche 23 juin 1996, p. F6.

KAYLER, Françoise. «Fêtes autochtones» dans *La Presse*, samedi 1er juin 1996, p. D18.

LAFERRIÈRE, Michèle. «Les négligés d'une année fort bien remplie» dans *Le Soleil*, mercredi 3 janvier 1996, p. B4.

LAFERRIÈRE, Michèle. «Richard Séguin : debout malgré les désillusions» dans *Le Soleil*, samedi 20 avril 1996, p. D1.

LAFERRIÈRE, Michèle. «Séguin, solidaire plus que jamais» («D'instinct» fait le pont entre le personnel et le social) dans *Le Soleil*, Arts et spectacles, 28 octobre 1995, p. C5.

LAFORGE, Christiane. «Richard Séguin. Laisser les mots venir d'instinct» dans *Le Quotidien*, samedi 28 octobre 1995.

LANGLOIS, Claude. «Artistes et détenus font un album ensemble» dans *Le Journal de Montréal*, vendredi 24 janvier 1997, p. 40.

LAPOINTE, Josée. «Francofolies. Écrasante démesure» dans *Le Soleil*, vendredi 2 août 1996, p. B3.

LAVOIE, Denis. [Têtes d'affiche] dans *La Presse*, jeudi 13 février 1997, p. A10.

LAVOIE, Denis. [Têtes d'affiche] dans *La Presse*, mercredi 5 mars 1997, p. A6.

- LEMIEUX, Julie. «Richard Séguin. Toujours fidèle à lui-même» dans *Le Droit*, lundi 15 avril 1996, p. 19.
- LE NEINDRE, Jean-Sébastien. «Séguin reprend la route» dans *Fusion*, (Sherbrooke), volume 1, numéro 6, avril 1996, p.5.
- LÉVESQUE, Kathleen. «Spectacle et soirée d'info à l'UQAM. Privatisation de l'eau : des citoyens lancent le débat» dans *Le Devoir*, mardi 25 février 1997, p. A3.
- LUSSIER, Rachel. «Le Séguin nouveau arrive... “du fond des Appalaches”» dans *La Tribune*, samedi 21 octobre 1995.
- LUSSIER, Rachel. «Richard Séguin. De rêve, de lucidité et d'instinct» dans *La Tribune*, Sherbrooke, Magazine Weekend, samedi 28 octobre 1995, p.B1.
- MARSOLAIS, Patrick. «Guide disques 1995» (Richard Séguin) dans *Voir*, Arts et spectacles, 30 novembre 1995, page 21.
- MARSOLAIS, Patrick. «Richard Séguin» dans *Voir*, «Arts et spectacles», 26 octobre 1995, page 12.
- MARSOLAIS, Patrick. «Richard Séguin. Bien au show» dans *Voir*, Arts et spectacles (en couverture), vol. 10, no 11, 14 mars 1996, p.10.
- MARTEL, Denise. «*D'instinct*. Plus qu'une chanson, une affaire de tripes» dans *Le Journal de Québec*, samedi 28 octobre 1995, p. 5S.
- MARTEL, Denise. «Richard Séguin : intense et simple» dans *Le Journal de Québec*, Arts et spectacles, Québec, le 10 mai 1996.
- MÉTHOT, Denis. «Richard Séguin donne un coup de pouce aux artistes autochtones» dans *Échos vedettes*, 5 octobre 1996, p.8.
- MILLOT, Pascale. «L'instinct de Richard Séguin» dans *Châtelaine*, chronique «Arts et spectacles», janvier 1996, p.13.
- MONTMARQUETTE, Carole. «Richard Séguin» dans *Vamp*, numéro 3, juin-juillet 1996, p. 53-56.
- MYLES, Brian. «Le grand spectacle des Artistes pour la souveraineté» (Le fantôme de René Lévesque : Parizeau et Bouchard ovationnés au Forum) dans *Le Devoir*, 30 septembre 1995, p. A11.
- NOËL, André. «Plus de 1 000 personnes à une soirée contre la privatisation de l'eau» dans *La Presse*, mercredi 26 février 1997, p. A9.

- PARADIS, Marie-Hélène. «Rencontre avec Richard Séguin. Artiste au coeur fidèle» dans *L'Édition commerciale de Montréal*, octobre 1996, p.13.
- PEDNEAULT, Hélène. «Richard Séguin brise le silence» dans *Elle Québec*, avril 1996, p. 46-48.
- SAFARTI, Sonia. «Un spectacle et une foule bien sages» dans *La Presse*, mardi 25 juin 1996, p. A7.
- SAULNIER, Laurent. «La plus haute marche» dans *Voir*, Arts et Spectacles, 28 mars 1996, p. 22.
- SAULNIER, Laurent. «L'état de grâce» dans *Voir*, 5 octobre 1995, p.20.
- SAULNIER, Laurent. «Richard Séguin. En spectacle» dans *Chansons*, vol. 19, no 1, p. 11.
- SCHNURMACHER, Thomas. «Séguin, Deschamps in benefit for disabled athletes» dans *The Gazette*, lundi, 3 mars 1997, p. B5.
- S[uzy] T[urcotte]. «Charles Éthier» dans *Chansons*, volume 19, numéro 1, p. 8.
- S[uzy] T[urcotte]. «Hélène Dalair» dans *Chansons*, volume 19, numéro 1, p. 9.
- S[uzy] T[urcotte]. «(Sans titre)», [Yves Archambaut] dans *Chansons*, volume 19, numéro 1, p. 9.
- SURPRENANT, Jean-Claude. «D'instinct, la fête» dans *Le Droit*, «Arts et spectacles», 28 octobre 1995, page A4.
- TREMBLAY, Miville. «Le clip ne fait pas vendre le disque» dans *La Presse*, vendredi 16 octobre 1992.
- TREMBLAY, Régis. «Québec sera l'hôte du "MAMU" des futures stars autochtones» dans *Le Soleil*, vendredi 27 septembre 1996, p. C10.
- TURCOTTE, Suzy. «L'instinct du clan. Richard Séguin» dans *Chansons*, volume 19, numéro 1, p. 7-11.
- VEILLEUX, Catherine. «Richard Séguin : "Les mots méritent qu'on les vive"» (entrevue) dans *La Jeune Presse, Le profil du mois*, «Dossier Richard Séguin», dimanche 11 février 1996. (sur le site de Musique Plus : www.musiqueplus.com/)

Communiqués et autres documents (à propos de Richard Séguin)

Document remis avec l'album lors du lancement comprenant un communiqué pour diffusion immédiate en date du 24 octobre 1995, date du lancement officiel de l'album, en plus d'un document de «notes biographiques» ainsi que la discographie de Richard Séguin depuis le premier album des Séguin en 1972.

Feuillet accompagnant l'exposition «Le Guérisseur de voyelles» (une exposition de Yves Archambault et de Richard Séguin présentée au Musée Beaulne (Coaticook) de juin à septembre 96. Deux pages : présentation et description des oeuvres.

Communiqué pour diffusion immédiate, 26 septembre 1995, Disques Musi-Art. («Rester debout»)

Communiqué pour diffusion immédiate, Montréal le 9 janvier 1996, Disques Musi-art.
(«En cherchant son étoile»)

Communiqué pour diffusion immédiate, Montréal, le 2 avril 1996, Disques Musi-Art. («Le blues d'la rue»)

Communiqué pour diffusion immédiate, Montréal, le 21 août 1996, Disques Musi-Art. («Séguin. L'envie d'y croire.»)

Communiqué pour diffusion immédiate, Montréal, le 26 janvier 1997, Disques Musi-Art. («Le nouvel extrait de l'album *D'instinct* de Richard Séguin : “Comme un air de Guthrie”.»)

Communiqué pour diffusion immédiate, Montréal, le 27 juin 1997, Disques Musi-Art. («*Jamais dompté* de Richard Séguin»).

Dossiers de presse

Richard Séguin. Dossier de presse. (20 novembre 1995)

- ▶ Marc Cassivi, «Richard Séguin : du rock simple et un texte ouvert à toutes les interprétations», dans *La Presse*, 27 septembre 1995.
- ▶ Sylvain Cormier, «Richard Séguin, en parfait équilibre» dans *Le Devoir*, vendredi 21 février 1992.
- ▶ Bruno Dostie, «Le Spectrum submergé par la force tranquille de Séguin» dans *La Presse*, jeudi 20 février 1992.
- ▶ Rachel Lussier, «Richard Séguin : un feu d'artifices sans artifice» dans *La Tribune*, samedi 28 octobre 1995.
- ▶ PC, «Richard Séguin. Ne jamais décrocher de l'essentiel» dans *La Presse*, jeudi 29 octobre 1992.
- ▶ Allen Hustak, «Séguin. Eloquent poet still one of few francophone singers acclaimed in English Canada» dans *The Gazette*, Sunday, July 18, 1993.
- ▶ Brenden Kelly, «Richard Séguin is upbeat about album's surprise success. (Musician riding high on 70,000-copy wave of record sales.)» dans *The Gazette*, Saturday, February 15, 1992.

Richard Séguin. Dossier de presse. Disques Musi-art (mi-mars 1996)

Communiqué du 24 octobre 1995

Notes biographiques

Discographie

BRUNET, Alain. «La maturité» dans *La Presse*, samedi 28 octobre 1995.

MARTEL, Denise. «D'instinct. Plus qu'une chanson, une affaire de tripes» dans *Le Journal de Québec*, samedi 28 octobre 1995, p. 5s.

LAFORGE, Christiane. «Richard Séguin. Laisser les mots venir d'instinct.» Dans *Le Quotidien*, samedi 28 octobre 1995.

CORMIER, Sylvain. «L'envie d'y croire.» dans *Le Devoir*, vendredi le 27 octobre 1995, p.A1 et A12.

LUSSIER, Rachel. «Richard Séguin. De rêve, de lucidité et d'instinct» dans *La Tribune, Magazine Weekend*, samedi 28 octobre 1995, p.B1.

GUILBERT, Manon. «Richard Séguin fait un retour aux valeurs essentielles» dans *Journal de Montréal*, 27 octobre 1995.

LAFERRIERE, Michèle. «Séguin, solidaire plus que jamais. «D'instinct» fait le pont entre le personnel et le social», dans *Le Soleil*, le samedi 28 octobre 1995.

CASSIVI, Marc. «Au pays de Kahtin, Séguin a surmonté ses peurs» dans *La Presse*, samedi 21 octobre 1995, p. D2.

MARSOLAIS, Patrick. «Richard Séguin. D'instinct» dans *Voir* du 26 octobre au 1er novembre 1995.

CASSIVI, Marc. «Séguin : D'instinct» dans *La Presse*, samedi 21 octobre 1995, p. D1 et D2.

----- «D'instinct» dans *La Presse*, mercredi 25 octobre 1995.

----- «Un gros lancement» dans *Le Journal de Montréal*, jeudi 26 octobre 1995.

Richard Séguin. Dossier de presse. Disques Musi-art (fin juin 1996)

Notes biographiques

Communiqué du 24 octobre 1995

Discographie

CORMIER, Sylvain. «Pour le pays et pour une... *Job steady!*» dans *Le Devoir*, mardi 25 juin 1996.

HACHEY, Isabelle. «De l'électricité dans l'air. L'esprit de la fête au parc Maisonneuve» dans *Le Devoir*, samedi 22 et dimanche 23 juin 1996, p. F6.

«Une fête pour se faire plaisir», *Cahier Week-end*, vol. 8 no 40 dans *Le Journal de Montréal*, samedi 22 juin 1996 (en couverture).

LACHANCE, Dominique. «Québec, il y a longtemps que je t'aime. Faire la fête d'abord et avant tout» dans *Le Journal de Montréal*, samedi 22 juin 1996, p.13.

(PC) «Séguin chante et grave» dans *La Presse*, mercredi 19 juin 1996, p. E4.

- CORMIER, Sylvain. «Richard Coeur-de-Séguin s'en va-t-en tournée» dans *Le Devoir*, 16 mars 1996, p. B1et B2.
- BRUNET, Alain. «Richard Séguin marche, cherche et s'illumine. Le chanteur retrouve ses fans au Spectrum» dans *La Presse*, Montréal, samedi 16 mars 1996, p. D5.
- MARSOLAIS, Patrick. «Richard Séguin. Bien au show» dans *Voir*, Arts et spectacles (en couverture), vol. 10, no 11, 14 mars 1996, p.10.
- GUILBERT, Manon. «Richard Séguin monte *D'INSTINCT* sur scène» dans *Le Journal de Montréal*, samedi 16 mars 1996, p. We10.
- MARSOLAIS, Patrick. «Guide disques 1995» (Richard Séguin) dans *Voir*, Arts et spectacles, 30 novembre 1995, p. 21.
- DESMEULES, François. «Richard Séguin. Sens unique» dans *Voir*, 2 novembre 1995.
- BRUNET, Alain. «La maturité» dans *La Presse*, samedi 28 octobre 1995.
- LAForge, Christiane. «Richard Séguin. Laisser les mots venir d'instinct» dans *Le Quotidien*, 28 octobre 1995.
- MARTEL, Denise. «*D'instinct*. Plus qu'une chanson, une affaire de tripes» dans *Le Journal de Québec*, samedi 28 octobre 1995, p. 5s.
- CORMIER, Sylvain. «L'envie d'y croire.» dans *Le Devoir*, vendredi le 27 octobre 1995, p.A1 et A12.
- LAFERRIERE, Michèle. «Séguin, solidaire plus que jamais. «D'instinct» fait le pont entre le personnel et le social», dans *Le Soleil*, le samedi 28 octobre 1995, p.
- LUSSIER, Rachel. «Richard Séguin. De rêve, de lucidité et d'instinct» dans *La Tribune*, Magazine Weekend, samedi 28 octobre 1995, p.B1.
- GUILBERT, Manon. «Richard Séguin fait un retour aux valeurs essentielles» dans *Le Journal de Montréal*, vendredi 27 octobre 1995.
- «Un gros lancement» dans *Le Journal de Montréal*, jeudi 26 octobre 1995.
- MARSOLAIS, Patrick. «Richard Séguin. *D'instinct*» dans *Voir* du 26 octobre au 1er novembre 1995, p.?
- CASSIVI, Marc. «Au pays de Kahtin, Séguin a surmonté ses peurs» dans *La Presse*, samedi 21 octobre 1995, p. D2.
- CASSIVI, Marc. «Séguin : D'instinct» dans *La Presse*, samedi 21 octobre 1995, p. D1 et D2.
- «D'instinct» dans *La Presse*, mercredi 25 octobre 1995.
- LUSSIER, Rachel. «Le Séguin nouveau arrive... «du fond des Appalaches» dans *La Tribune*, samedi 21 octobre 1995.
- GUÉRARD, Daniel. «Richard Séguin» dans *Le Lundi* (Programme de star), (s.d.), p.74-75.

Richard Séguin. Dossier de presse. Communications Courville (28 août 1997)

Notes biographiques
Discographie

DROUIN, Serge. «Richard Séguin veut se tremper dans d'autres univers que le sien» dans *Le Journal de Montréal*, lundi 31 mars 1997, p. 34.

- DROUIN, Serge. «Se retirer, pour écrire un nouvel album» dans *Le Journal de Montréal*, lundi 31 mars 1997, p. 34.
- PEDNEAULT, Hélène. «Richard Séguin brise le silence» dans *Elle Québec*, avril 1996, p. 46-48.
- BRUNET, Alain. «Vibrante soirée... d'Amérique» dans *La Presse*, Montréal, jeudi 21 mars 1996.
- CORMIER, Sylvain. «Richard Séguin au Spectrum : après le coup de poing, la force tranquille» dans *Le Devoir*, Culture, 21 mars 1996, p. B9.
- DESCHENES, C. *Émissions spéciales*, Radio-Canada, 21 mars 1996.
- , *TQS - Le Grand Journal*. 21 mars 1996.
- BRUNET, Alain. «La maturité» dans *La Presse*, samedi 28 octobre 1995.
- MARTEL, Denise. «D'instinct. Plus qu'une chanson, une affaire de tripes» dans *Le Journal de Québec*, samedi 28 octobre 1995, p. 5s.
- LAFERRIERE, Michèle. «Séguin, solidaire plus que jamais. «D'instinct» fait le pont entre le personnel et le social», dans *Le Soleil*, le samedi 28 octobre 1995.
- LAForge, Christiane. «Richard Séguin. Laisser les mots venir d'instinct.» dans *Le Quotidien*, 28 octobre 1995.
- LUSSIER, Rachel. «Richard Séguin. De rêve, de lucidité et d'instinct» dans *La Tribune*, Magazine Weekend, samedi 28 octobre 1995, p.B1.
- CORMIER, Sylvain. «L'envie d'y croire.» dans *Le Devoir*, vendredi le 27 octobre 1995, p.A1 et A12.
- GUILBERT, Manon. «Richard Séguin fait un retour aux valeurs essentielles» dans *Le Journal de Montréal*, vendredi 27 octobre 1995.
- CASSIVI, Marc. «Au pays de Kahtin, Séguin a surmonté ses peurs» dans *La Presse*, samedi 21 octobre 1995, p. D2.

Partition

- SÉGUIN, Richard. *D'instinct*. Mont Saint-Hilaire (Québec), Publications Chants de mon pays, 1996. 76p.

Publicités

- Publicité pour les spectacles au Spectrum de Montréal dans *La Presse*, Montréal, samedi 23 mars 1996, p. D11.
- Publicité pour la série de spectacles de la tournée «D'instinct» à la Salle Albert-Rousseau les jeudi, vendredi et samedi 9,10 et 11 mai 1996.

Sites sur l'autoroute électronique

Audiogram : <http://www.audiogram.com/artistes/seguin/seguin.htm>

Musique Plus : <http://www.musiqueplus.com/>

Québec/Carrefour des artistes : <http://www.llc.org.org/quebec/musique/rseguin/>

Autres articles de revues ou journaux

BLAIS, Marie-Christine. «Ginette Reno, la rockeuse» dans *La Presse*, samedi 11 novembre 1995.

CORMIER, Sylvain. «Kevin Parent replonge» dans *Le Devoir*, samedi 6 juin 1998, p. B1.

CORMIER, Sylvain. «La chanteuse est heureuse» dans *Le Devoir*, 8 novembre 1995, p. B8.

COUSINEAU, Louise. «Ginette chez Sonia : une heure remarquable» dans *La Presse*, vendredi 17 novembre 1995, p. B6.

DEL POZO, Felipe. «Marie Carmen. La victoire de la volonté» dans *L'Officiel des artistes*, vol. 1, numéro 4, avril 1995, p. 7-15.

MELANÇON, Johanne. «“Amère America” de Luc de Larochellière ou l'analyse d'une chanson à succès» dans *La Chanson, carrières et société*. Montréal, Triptyque, 1996, p. 175-189.

VIDÉOGRAPHIE

Documents audio-visuels

Richard Séguin. Sous un ciel immense. Productions À ciel ouvert, Musi-Art, Musique Plus, 1993.
90 minutes.

Émissions spéciales

Fragments d'instinct, émission spéciale, mardi 12 novembre 1995, réseau Musique Plus (1 heure).

Spectacles

Il y a longtemps que je t'aime, spectacle de la Saint-Jean, 24 juin 1996, SRC.
«Rêveries d'une nuit d'été», (Festival d'été de Québec, le 13 juillet 1997), *Les Beaux Dimanches*, 10 août 1997, SRC.
«Tous unis contre le sida», *Les Beaux Dimanches*, 7 avril 1996 (extrait), SRC

Talk-shows

Chabada, mercredi 25 octobre 1995, réseau TVA.
L'Écuyer, jeudi 8 février 1996, SRC.
L'Écuyer, jeudi 27 février 1997, SRC.

Vidéoclips

«Rester debout» (vidéoclip), *Vidéo plus*, jeudi 26 octobre 1995, réseau Musique Plus.
«En cherchant son étoile» (vidéoclip + entrevue avec Marc Coiteux), *Vidéo plus*, jeudi 8 février 1996, réseau Musique Plus.

DISCOGRAPHIE

Richard Séguin, *D'instinct*. Disques Musi-art, MACD5811, 1995.

Table des schémas

Schéma 1 : Illustration des trois dimensions du phénomène symbolique	43
Schéma 2 : Résultat musical	45
Schéma 3 : Statut de la partition	45
Schéma 3a : Statut de la partition et interprétation	46
Schéma 4 : Les trois dimensions du phénomène symbolique dans la chanson populaire	50
Schéma 5 : Statut de la partition et de la chanson interprétée dans la chanson populaire	54
Schéma 6 : Le processus poïétique	55
Schéma 6a : L'acquis des intervenants dans le processus poïétique	57
Schéma 7 : Paramètres et intervenants du processus poïétique : la création	60
Schéma 8 : Paramètres et intervenants du processus poïétique : l'exécution	63
Schéma 9 : Paramètres et intervenants du processus poïétique : production et promotion ...	66
Schéma 10 : L'exécution de l'auditeur/spectateur	71
Schéma 11: Supports matériels et objets produits	75
Schéma 12: Médiation entre l'auditeur/spectateur et l'artiste (et sa musique)	84
Schéma 13 : Frontières des processus du côté de la création	89
Schéma 14 : Lieux de l'interprétation – Les intervenants	105
Schéma 15 : Les paramètres d'une chanson	113
Schéma 16 : Analyse de la partition et de l'interprétation	115
Schéma 17 : Analyse de la chanson interprétée et de la lecture	116
Schéma 18 : Jeu des écrans discursifs	348
Schéma 19 : Jeu des écrans discursifs – superposition de trois écrans discursifs	350
Schéma 20 : Exécution de l'auditeur/spectateur	351

Table des tableaux

Tableau comparatif des communiqués	211
Tableau 6.10 – Tableau-synthèse des discours promotionnels (valeurs, qualités humaines, aspect physique)	245-246
Tableau 6.10 – Tableau-synthèse des discours promotionnels (collaborateurs, chansons, texte, musique, voix, autres)	247-248
Tableau 7.1.1 – Tableau-synthèse – Le discours sur la chanson dans son processus de création/production – Le travail de création	264-266
Tableau 7.1.2 – Tableau-synthèse – Les discours sur la chanson dans son processus de création/production – Le travail en studio	272
Tableau 7.1.3 – Tableau-synthèse – Les discours sur la chanson dans son processus de création/production – L'interprétation (exécution) : l'instrumentation et la voix	278
Tableau 8.1a – Tableau comparatif – Discours promotionnel et discours critiques – Entrevues entourant la sortie de l'album	335-336
Tableau 8.1a – Tableau comparatif – Discours promotionnel et discours critiques – Entrevues et articles plus généraux	337
Tableau 8.1b – Tableau comparatif – Discours promotionnel et discours critiques – Critique de l'album	338-339
Tableau 8.1c – Tableau comparatif – Discours promotionnel et discours critiques – Entrevues entourant le spectacle	340-341
Tableau 8.1d – Tableau comparatif – Discours promotionnel et discours critiques – Critiques du spectacle	342-343
Tableau 8.2a – Tableau comparatif – Discours promotionnel et discours critiques dans la presse électronique	345
Tableau 8.2b – Tableau comparatif – Discours promotionnel et discours critiques dans la presse électronique – Les sites sur l'autoroute électronique	346

Table des matières

Résumé	4
Remerciements	7
Sommaire	8
Introduction	9
 PARTIE I – POUR UNE SOCIO-SÉMIOLOGIE DE LA CHANSON	 27
Chapitre 1–Approche sociologique de la chanson et la tentation de la sémiologie musicale	28
1.1 <i>La</i> chanson comme pratique et <i>une</i> chanson comme produit	28
1.2 Les discours sur la chanson	34
1.3 La tentation de la sémiologie musicale et la chanson comme forme symbolique	38
1.4 La tripartition de Molino et la sémiologie musicale de Jean-Jacques Nattiez	41
 Chapitre 2 – La tripartition dans la pratique de la chanson populaire : proposition d'un modèle détaillé	 50
2.1 Le statut de la partition et les frontières des processus poïétique et esthétique	51
2.2 Le processus poïétique dans la chanson populaire	55
2.2.1 Le processus poïétique : les conditions de création/exécution ainsi que les conditions de production et promotion	55
2.2.2 Les paramètres et les intervenants du processus poïétique : du côté de la création	58
2.2.3 Les paramètres et les intervenants du processus poïétique : du côté de l'exécution	60
2.2.4 Les paramètres et les intervenants du processus poïétique : du côté de la production et de la promotion	63
2.3 Le niveau neutre ou résultat musical : la chanson interprétée	67
2.3.1 La chanson interprétée, phénomène pluridimensionnel	67
2.3.2 Les supports matériels et les objets produits	68
2.4 Le processus esthétique ou la réception/perception	75
2.4.1 Réception/perception	75
2.4.2 Le public : les auditeurs/spectateurs et les critiques	78
2.4.3 Les lieux de consommation, de diffusion et de distribution	80
2.4.4 Les discours ou écrans discursifs	81
2.5 Modèle détaillé de la pratique de la chanson populaire	86
2.5.1 Modèle du processus poïétique : conditions de création/exécution, conditions de production et promotion	86
2.5.2 Modèle du résultat musical : les supports matériels et les objets produit	91
2.5.3 Modèle du processus esthétique : conditions de réception/perception	95

2.5.4	Modèle de la pratique de la chanson	99
Chapitre 3	– L'analyse de l'interprétation	100
3.1	Le sens double de l'interprétation : exécution et lecture	100
3.2	La place de l'interprétation dans le modèle de la pratique de la chanson	104
3.2.1	L'interprétation du côté du processus poïétique	107
3.2.2	L'interprétation du «niveau neutre» ou résultat musical : la chanson interprétée	109
3.2.3	L'interprétation du côté du processus esthétique	109
3.3	Comment analyser l'interprétation?	111
3.3.1	Analyse de l'exécution	111
3.3.2	Analyse de la lecture	116
3.3.3	Les écrans discursifs	122

PARTIE II – APPLICATION PRATIQUE OU EXERCICE D'ANALYSE : RICHARD SÉGUIN, *D'INSTINCT* 127

Chapitre 4 – Du côté de la création/production.

	Analyse du niveau neutre (la partition) : «Rester debout» de Richard Séguin	130
4.1	Analyse de la trace (la partition) : le <i>texte</i>	130
4.1.1	Les sonorités	131
4.1.2	Les répétitions et oppositions	133
4.1.3	La mélodie	136
4.2	Analyse de la trace (la partition) : la musique	140
4.2.1	L'harmonisation	140
4.2.2	Le rythme	141
4.2.3	L'intensité	141
4.3	Analyse de l'interprétation (exécution) : passage de la trace au résultat musical	142
4.3.1	Le rôle de l'instrumentation	143
4.3.2	La vocalisation (la voix)	146

Chapitre 5 – Le résultat musical ou une chanson comme discours 149

5.1	L'analyse de l'album <i>D'instinct</i>	151
5.2	L'analyse de vidéoclips	157
5.2.1	L'analyse du vidéoclip «Rester debout»	157
5.2.2	L'analyse du vidéoclip «En cherchant son étoile»	162
5.3	L'analyse du spectacle <i>D'instinct</i>	165

Chapitre 6 – Passage de la création/production à la réception/perception

	Les discours sur la chanson à travers la promotion : l'analyse de l'image promotionnelle et de la mise en marché	174
6.1	La pochette et le livret de l'album	178
6.2	Photographies et affiches	188
6.3	Le lancement	196

6.4	Le premier communiqué	200
6.5	Le choix des extraits pour la diffusion à la radio et les communiqués qui les accompagnent	206
6.6	Les apparitions publiques	213
6.7	Le vidéoclip comme outil promotionnel	225
6.8	L'émission spéciale : <i>Fragments d'instinct</i> à Musique Plus	228
6.9	Sur l'autoroute électronique	237
6.10	Synthèse des discours promotionnels	241

Chapitre 7 – Du côté de la réception / perception

	L'analyse des discours critiques et le jeu des écrans discursifs	249
7.1	Les discours sur la chanson dans son processus de création/production	249
7.1.1	Le travail de création	250
7.1.2	Le travail en studio (production)	267
7.1.3	L'interprétation (exécution) : l'instrumentation et la vocalisation	273
7.2	Les discours sur le résultat musical ou les écrans de la réception/perception ...	279
7.2.1	Le discours sur «Rester debout» et sur les autres chansons de l'album ...	279
7.2.2	Le discours sur l'album <i>D'instinct</i> : les entrevues et les critiques	286
7.2.3	Les discours sur les vidéoclips «Rester debout» et «En cherchant son étoile»	302
7.2.4	Le discours sur le spectacle	309

Chapitre 8 – Tableaux comparatifs du discours promotionnel et du discours critique .. 326

8.1	Tableau comparatif des discours dans la presse écrite	327
8.2	Tableau comparatif des discours dans la presse électronique	344
8.3	Le jeu des écrans discursifs et la production de l'image	347

Conclusion

353

Annexes

Annexe 1	– Paroles de la chanson «Rester debout»	372
Annexe 2	– Partition de «Rester debout»	373
Annexe 3	– «Rester debout» (livret de l'album <i>D'instinct</i>)	380
Annexe 4	– Schéma de la structure mélodique de «Rester debout»	382
Annexe 5	– Paroles de la chanson «En cherchant son étoile»	383
Annexe 6	– Pochette et livret de l'album <i>D'instinct</i>	384
Annexe 7	– «En cherchant son étoile» (livret de l'album <i>D'instinct</i>)	390
Annexe 8	– «Le blues d' la rue» (livret de l'album <i>D'instinct</i>)	392
Annexe 9	– Publicité pour le spectacle <i>D'instinct</i> à la salle Albert-Rousseau	394
Annexe 10	– Publicité pour le spectacle <i>D'instinct</i>	396
Annexe 11	– Communiqué du 24 octobre 1995	398
Annexe 12	– Québec/Carrefour des artistes : www.llc.org/quebec/musique/rseguin	401
Annexe 13	– Communiqués accompagnant les extraits pour la diffusion à la radio	405
Annexe 14	– Paroles de «La Chanteuse»	412

Bibliographie	413
Vidéographie	426
Discographie	427
Table des schémas	428
Table des tableaux	429
Table des matières	430